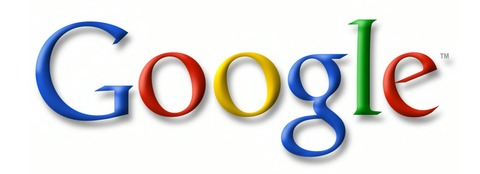


Karl Woermann

Geschichte der Kunst

Fünfter Band

Mittlere Neuzeit von 1550 bis 1750





Geschichte der Kunst
aller Zeiten und Völker

Geschichte der Kunst
aller Zeiten und Völker

Von

Karl Woermann

Zweite, neubearbeitete und vermehrte Auflage

Band I
Die Kunst der Urzeit. Die alte Kunst Ägyptens, Westasiens und der Mittelmeerländer
Band II
Die Kunst der Naturvölker und der übrigen nichtchristlichen Kulturvölker, einschließlich der Kunst des Islams
Band III
Die Kunst der christlichen Frühzeit und des Mittelalters
Band IV
Die Kunst der älteren Neuzeit von 1400 bis 1550 (Renaissance)
Band V
Die Kunst der mittleren Neuzeit von 1550 bis 1750 (Barock und Rokoko)
Band VI
Die Kunst der jüngeren Neuzeit von 1750 bis zur Gegenwart



Bibliographisches Institut · Leipzig und Wien
1920

Geschichte der Kunst
aller Zeiten und Völker

Von

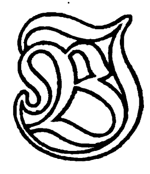
Karl Woermann

Zweite, neubearbeitete und vermehrte Auflage

Fünfter Band

Die Kunst der mittleren Neuzeit von 1550 bis 1750
(Barock und Rokoko)

Mit 235 Abbildungen im Text, 6 Tafeln
in Farbendruck und 56 Tafeln in Tonätzung
und Holzschnitt



Bibliographisches Institut · Leipzig und Wien
1920

6

Vorwort.

Über die Grundsätze, die mich bei der Ausarbeitung der ersten Auflage meiner Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker geleitet haben, und denen ich bei ihrer Erweiterung und Umgestaltung zu dieser zweiten, sechsbändigen Auflage treu geblieben bin, habe ich mich schon im Vorwort zum ersten, 1915 erschienenen Bande dieser neuen Auflage ausgesprochen. Für die Leser, denen dieser Band nicht zur Hand sein sollte, seien die wesentlichsten Sätze seines Vorworts hier mit geringfügigen Zusätzen wiederholt.

„Der neuerdings von einigen Seiten mit besonderem Nachdruck betonten Forderung, daß die Kunstforscher, anstatt die Kunst fremder Zeiten und Völker nur nach dem Geschmack ihrer eigenen Zeit und ihres eigenen Volkes zu beurteilen, das besondere Kunstwollen jedes Volkes und jeder Zeit erfassen und darstellen müßten, habe ich mich schon in der ersten Auflage dieses Buches nach Kräften nachzukommen bemüht. Den Standpunkt seiner Zeit und seines Volkes völlig zu verleugnen, wird freilich auch dem selbstlosesten Kunstforscher kaum gelingen; und verwirrend muß es wirken, wenn Kenner der Kunst fremder Weltteile und ferner Zeiten sich neuerdings manchmal den Anschein geben, umgekehrt die europäische Kunst nach dem Geschmacke jener entlegenen Kunstwelten oder die Kunstwerke einer ihren eigenen Gesetzen gehorchenden Vergangenheit nur vom Standpunkt der allerjüngsten Glaubenssätze aus beurteilen zu wollen. Auch den neueren, hiermit teilweise zusammenhängenden Bestrebungen gegenüber, der Würdigung von Kunstwerken nicht die ‚Naturnähe‘, sondern die mathematische Formel zugrunde zu legen, werden wir an unserem alten, unserer Ansicht nach auch entwickelungsgeschichtlich begründeten Standpunkt festhalten, daß die Natur die Mutter der Kunst ist. Daß einfache Naturnachbildung schon Kunst im Sinne der Kunstgeschichte sei, haben auch wir niemals geglaubt; aber als echte Kunstwerke haben wir von jeher schon Darstellungen angesehen, die nur in wenigen Einzelzügen über die Natur hinausstreben, und als vollendete Kunstwerke auch noch Neuschöpfungen anerkannt, die in der ‚Abstraktion‘ von der Natur bis an

die Grenze des Möglichen gehen. Bildet die ‚Naturnähe' demnach auch keinen Maßstab für die Bewertung der Kunstschöpfungen aller Zeiten und aller Völker, so bleibt sie doch ein Maßstab für die Erkenntnis und die Kennzeichnung der verschiedenartigsten künstlerischen Standpunkte; und die verschiedenartigsten künstlerischen Standpunkte, unserer Ansicht nach selbst der allerjüngste, vertragen sich in der Tat mit Dürers Ausspruch, an dem wir festhalten: Wahrhaftig steckt die Kunst in der Natur; der sie heraus kann reißen, der hat sie."

In bezug auf die literarischen Quellenangaben bin ich bei der in der ersten Auflage befolgten Methode geblieben, die Schriftsteller, auf die ich mich gestützt, oder mit denen ich mich kurz auseinandergesetzt habe, schon im Texte zu nennen, um ihre Namen dann in alphabetischer Ordnung dem Schriftennachweis einzufügen, dem es übrigens schon aus begreiflichen Raumrücksichten fern liegen muß, Vollständigkeit zu erstreben. Nur von den wesentlichen Schriften durfte keine unerwähnt bleiben. Mir scheint, daß der Leser sich auf diese Weise am leichtesten mit den Namen jener Forscher bekanntmacht, denen der größte Dank für ihre wissenschaftlichen Leistungen gebührt.

Meinen Dank für mannigfache Unterstützung und Förderung des Werkes habe ich außer an die Verlagsanstalt, deren Redaktion sich der Drucklegung dieses 5. Bandes mit besonderer, nie ermüdender Sorgfalt angenommen hat, nach wie vor zunächst an meine Dresdener Fachgenossen und die Vorstände der hiesigen Sammlungen und Bibliotheken zu richten. Besonderen Dank möchte ich dieses Mal Herrn Francis Beckett in Kopenhagen, besonderen Dank aber auch einmal für mannigfaltige Beihilfe in kleinen, aber notwendigen Dingen meinem langjährigen Freunde, dem Oberaufseher Emil Gelbrich am hiesigen Kupferstichkabinett aussprechen.

Dresden, Oktober 1920.

Karl Woermann.

Inhalts-Verzeichnis.

Verzeichnis der Abbildungen.

Farbendrucktafeln.

Tafeln in Holzschnitt und Tonätzung.

Seite

Abbildungen im Text.

Einleitung.

Die Kunst der zweihundert Jahre von 1550 bis 1750 bildet trotz der Gegensätze, die sich in ihren starken Bewegungen und Gegenbewegungen vereinigen, einen einheitlichen, in sich abgeschlossenen Abschnitt der Kunstgeschichte. Die Rückkehr zur äußeren Formensprache der „Antike", an deren Säulenordnungen auch die veränderte Kunst unserer mittleren Neuzeit nicht rüttelte, hatte sich, wie wir im vorigen Bande gesehen haben, gleich am Beginne des Zeitraums vollzogen, der uns von unserem flüchtigen, uns aber maßgebenden Gegenwartsstandpunkt aus als Neuzeit erscheint. Der Geist der antiken Kunst aber, die nach Ruhe, Klarheit und fester Umgrenzung strebte, erwachte auch in der älteren Neuzeit nur halb und mit fremden Überlieferungen durchsetzt zu neuem Leben und behauptete sich nicht über die klassischen Jahrzehnte der italienischen Hochrenaissance hinaus.

Um 1550 war die Welt, ohne daß es ihr recht zum Bewußtsein gekommen war, der Ruhe, der Klarheit und der festen zeichnerischen Umgrenzung ihrer Kunstschöpfungen müde geworden. Über die Anfänge der „Renaissance" hinaus zurückgreifend, knüpfte sie an den leidenschaftlichen Unendlichkeitsdrang und das naturnahe Wirklichkeitsgefühl des ausgehenden Mittelalters wieder an. Alle Gebiete des Lebens und der Kunst nahmen an der Weiterentwickelung teil. Den engen Zusammenhang der Entfaltung der bildenden Künste dieser Zeit mit den Fortschritten der geistigsten der Wissenschaften, der Mathematik, die in diesem Zeitraume die Infinitesimalrechnung erfand und weiterbildete, und der geistigsten der Künste, der Musik, die gleichzeitig die symphonische Vielstimmigkeit und den „Kontrapunkt" beherrschen lernte, hat neuerdings Spengler betont. Gerade den bildenden Künsten gelang jetzt die Verschmelzung der antiken Überlieferung, des mittelalterlichen Unendlichkeitsdranges und des jüngsten Wirklichkeitsgefühls, die scheinbar unvereinbare Gegensätze bildeten, zu neuen, einheitlichen Gestaltungen, in denen diese Gegensätze sich großzügig versöhnen.

Dem aufmerksamen Beobachter aber wird zunächst gerade die Gegensätzlichkeit der Richtungen, die das Leben und die Kunst der Zeit beherrschen, in die Augen fallen. Gegenüber der unumschränkten Herrschermacht, die sich jetzt in den meisten Ländern Europas ausbildete, erstarkte in den nördlichen Niederlanden und in England die verfassungsmäßige Freiheit der Völker. Gegenüber der römischen Kirche, die sich von neuen Orden, wie dem der Jesuiten, gestützt und gefördert, in der „Gegenreformation" selbst verjüngte, entwickelten sich die widersprechenden neuen Bekenntnisse namentlich in den germanischen Ländern Europas zu immer geschlossenerer kirchlicher Macht. Gegenüber allen Bekenntnissen des Offenbarungsglaubens aber entfaltete die freie Geistesmacht der unabhängigen Forschung, meist noch vorsichtig eine besondere theologische Wahrheit neben der wissenschaftlichen anerkennend, ihre Schwingen in allen Ländern Europas nun zu immer höheren und sichereren Flügen. Eroberten die Erfahrungs- und Beobachtungswissenschaften, die sich schon im vorigen Zeitraum durch Kopernikus' Entdeckungen den Blick in die großen Himmelswelten, durch Vesalius' Anatomiewerk den Blick in die kleine

Wunderwelt des menschlichen Leibes geöffnet hatten, jetzt an der Hand von Männern wie Bacon, Galilei, Kepler und Newton alle Reiche der Natur, so feierten die reinen Geisteswissenschaften, die Gott und Welt durch freies Denken zu ergründen suchten, jetzt selbständige Triumphe, die freilich zum Teil erst die Nachwelt als solche gelten ließ. Mußte Giordano Bruno (1548—1600), der große Süditaliener, seine Überzeugung, daß Gott und Welt nicht zu trennen seien, noch in den Flammen des Scheiterhaufens büßen, so wurde ein Menschenalter später Baruch Spinoza (1632—77), der die pantheistische Weltanschauung zur Vollendung brachte, bereits durch eine Berufung an die Universität Heidelberg geehrt, der er freilich nicht folgte. Der gefeierte Franzose René Descartes (1596—1650) aber, der Begründer der landläufigen neuen Weltweisheit und der neuzeitlichen Mathematik mit ihrem Eindringen in die Unendlichkeit, konnte sich am schwedischen Königshofe bereits in der Fürstengunst sonnen.

In den bildenden Künsten treten neben dem gemeinsamen Bestreben, die im vorigen Zeitraum erreichten Wirkungen aus sich heraus zu steigern, die Kunstwerke noch entschiedener einer einheitlichen, großzügigen Führung zu unterwerfen, zugleich aber die geschlossene Strenge des Aufbaues durch freier bewegte Umrisse und malerischere Tiefenbetonungen zu lockern, immer wieder örtlich und zeitlich, aber auch wirtschaftlich und grundsätzlich bedingte Gegenströmungen hervor, die zur klassischen Strenge oder bewußter Naturnähe zurückführen. Neben der weithin blendenden und rauschenden Kunst, die der Prachtliebe der allmächtigen Herrscherhöfe entsprang, reifte die schlichte Bürgerkunst der freien Städte und der befreiten Völker. Neben die prächtige, auf leidenschaftliches Mitempfinden und packende Wirkungen berechnete Altarkunst der erneuerten katholischen Kirche stellte sich gerade in den evangelischen Ländern eine volkstümlich einfache, von innen heraus beseelte Hauskunst. Neben einer gewaltigen Raumkunst, in deren Dienst die Deckenmalerei und die Stuckbildnerei Orgien feierten, erblühte eine ganz auf sich selbst gestellte Kleinkunst, deren malerische und bildnerische Schöpfungen im trauten Heim verstanden und genossen sein wollten. Neben der Kunst, die Menschen und menschliche Handlungen voraussetzte oder darstellte, entwickelte sich jetzt im Sinne der neuen Naturforschung und der alles vergöttlichenden Weltweisheit eine weitherzigere, die ganze Welt und alle ihre Einzelerscheinungen um ihrer selbst willen begehrende Kunst. Schließlich aber trat überall ein Rückschlag gegen die verwickelte Massenentfaltung und schwere Größe der Kunst des 17. Jahrhunderts ein. Auf die Kunst des „Barocks", dessen Anfänge in Italien unter Michelangelos Vortritt wir bereits kennengelernt haben (Bd. 4, S. 352), folgte die spielende, bewegliche Leichtigkeit des Rokokos, in dem die Kunst der mittleren Neuzeit sich auslebte.

Wenn die jüngere Kunstforschung die Gesamtkunst dieser zweihundert Jahre unter die Begriffe Barock und Rokoko zusammenfaßt, so können wir ihr in diesem Sprachgebrauch, gegen den auch Hedicke Einspruch erhoben hat, nur teilweise folgen. Der Ursprung des Wortes barock steht nicht fest. So gut man an andere Anklänge erinnert, mag aber darauf hingewiesen sein, daß auch der Wucher auf italienisch barocco heißt. Jedenfalls verbindet der Sprachgebrauch mit dem Ausdruck barock den Begriff des Ausladenden, Wuchernden und Eigenwilligen. Wir lassen ihn daher nur in bezug auf Richtungen gelten, denen diese Eigenschaften nicht fremd sind. Daß einer der führenden Barockbaumeister Roms Giacomo Barozzi und einer der frühesten Barockmaler Italiens Federigo Barocci hieß, ist doch wohl nur ein Spiel des Zufalls. Neben der barocken Richtung, die allerdings eine Hauptrichtung der Zeitkunst bleibt, strebt eine andere, die eklektische, klassizistische oder akademische Richtung, die namentlich in den neuen, teils als Künstlergenossenschaften, teils als Lehranstalten gegründeten Akademien gepflegt wurde, nach

erneuter Wiederanknüpfung an die klassische Vergangenheit des Altertums und des 16. Jahrhunderts, während die dritte, die wirklichkeitsfrohe, „realistische" oder „naturalistische" Richtung immer von neuem in unmittelbare Fühlung mit der Natur zu treten sucht.

Das Wesen der Kunst dieses Zeitraums haben nach Burckhardt, Schmarsow und Strzygowski namentlich Riegl, Wölfflin und Hedicke hervorgehoben. Wölfflin hat in seinem tiefgreifenden Buch von 1915 die Unterschiede der Kunst unserer mittleren Neuzeit, die auch er durchweg barock nennt, von der klassischen Kunst der älteren Neuzeit auf fünf Formeln zurückzuführen gesucht (Bd. 4, S. 324), die uns als solche nur teilweise befriedigen. Sicher aber rechnen wir mit Wölfflin das Streben der Zeit nach malerischer Haltung, ihre Verselbständigung der Tiefenwirkung, ihre Auflockerung der geschlossenen Umrisse, ihre völligere Vereinheitlichung aller Kunstschöpfungen und ihre mystische Verschleierung mancher vollempfundener oder geahnter Einzelheiten zu den besonderen Eigenschaften der Kunst dieses Zeitraums.

Was aber in dem Kunstwollen unserer mittleren Neuzeit als Wiedergeburt oder Fortsetzung des „Geistes der Gotik" erscheint, haben namentlich Worringer und Scheffler eindringlich hervorgehoben. Doch sollte man in der Verschmelzung der Begriffe „Barock" und „Gotik" nicht zu weit gehen. Auf die Grundverschiedenheit des gotischen und des barocken Baugedankens hat namentlich A. E. Brinckmann mit Recht wieder hingewiesen.

Am offensichtlichsten verharrte die Baukunst dieses Zeitraums, die in der Raumbildung neuschöpferisch weiterstrebte, in ihren äußeren Schmuckformen auf der Grundlage der antiken, zunächst der römischen Baukunst und ihrer Säulenordnungen; und am deutlichsten entwickelte sich gerade in ihr der eigentliche Barockstil neben der Spätrenaissance und dem älteren Neuklassizismus zu eigenwilliger Selbstherrlichkeit, während anderseits gerade in ihr die wirkliche Gotik sich in einigen, hauptsächlich nordischen, Gegenden mit den Formen der Renaissance, des Barocks und örtlich oder zeitlich bedingten Sonderformen zu Neubildungen verband, die durchaus ehrlich empfunden waren.

Die Baukunst dieser Zeit haben uns namentlich Lübke, Dohme, von Zahn, Cornelius Gurlitt, Schumann, Schubert, Willich, Serra und Escher, zuletzt Wölfflins Schüler Frankl und A. E. Brinckmann erschlossen. Frankl hat die Formeln seines Lehrers gerade in bezug auf die Baukunst zu klären versucht. Unsere mittlere Neuzeit umfaßt die zweite und die dritte Phase (1550—1700 und 1700—1750) seiner neuzeitlichen Baugeschichte. Aus der „einheitlichen Einheit" des Barocks, die Wölfflin der „vielheitlichen Einheit" der klassischen Renaissance gegenüberstellt, entwickelt Frankl die „Raumdivision" seiner zweiten an Stelle der „Raumaddition" seiner ersten Phase (Bd. 4, S. 330). Fruchtbarer als die neuen Wort- und Begriffsbildungen dieser Forscher erscheinen uns die wertvollen Einzelbeobachtungen ihrer Untersuchungen.

Anschaulicher faßt A. E. Brinckmann, der, nach Schmarsows Vorgang, wie Frankl, ein Hauptgewicht auf die Raumbildung legt, die ganze Bewegung von dem neuen Übergangsstil (seit 1580) zum Frühbarock (bis 1630), zum Hochbarock (seit 1630), zum Spätbarock und zum Rokoko (bis 1750) sowohl im „plastischen Körper" wie im „Raumkörper" der Bauten als eine Entwickelungsfolge auf, die von der bloßen Reihung der Renaissance zur „axialen" Bindung, d. h. der Vereinheitlichung der Einzelteile durch durchgehende, sie verbindende Achsen, von der Bindung zur Vermehrung, zur Verklammerung und schließlich zur Vermischung und Durchdringung der plastischen Teile der Außen- und Innenwände der greifbaren Raumhülle und des mehr mathematisch gedachten „Raumkörpers" führt. Gerade die mathematische Gesetzmäßigkeit

im Sinne der Infinitesimalrechnung hat Brinckmann auch in den anscheinend willkürlich und abenteuerlich ineinandergeschachtelten Bauformen des Spätbarocks nachgewiesen.

Die Entwickelung von der klassischen Hochrenaissance zur Spätrenaissance und zum Barock vollzog sich wie ein Naturgesetz zunächst in der Baukunst Italiens. Die Raum- und Schmuckformen selbst streben nach Weiterentwickelung. Das Große drängt zum Kolossalen, das Einfache zum Vervielfältigten, das Feingegliederte zum Massigen. Die Ruhe weicht bewußtem Drange nach Bewegung, das reine Gleichgewicht dem Kampfe gegensätzlicher Bewegungsrichtungen. Die schwungvolle Formensprache wird manchmal zum Schwulst. Malerische Licht- und Schattenwirkungen entsprechen den stärkeren Vor- und Rücksprüngen der Haupt- und der Nebenteile.

Die neue italienische „Baugesinnung" eroberte rasch weite Strecken Europas, gelangte aber keineswegs zur Alleinherrschaft. In den Niederlanden und in Deutschland, wo man dem Hochgiebelbau vielfach treu blieb, vermischte sie sich nicht nur mit der alten spätgotischen Empfindung, sondern brachte auch z. B. in der Verbindung von Ziegel- und Hausteinwerk neue Formen hervor, die besonders im Rollwerk, Beschlagwerk und Knorpelwerk der Verzierungen ihre eigenen, von der Antike abführenden Wege gingen. In Frankreich und England, bald auch in Holland aber besann die neue Baukunst sich immer wieder auf ihre hellenistisch-römische Überlieferung und strebte auch während der größten Ausschweifungen des Spätbarocks in anderen Ländern nach klassischer Ruhe und Schlichtheit. Die Fortdauer der klassizistisch gewordenen klassischen Baugesinnung neben der barocken während unserer ganzen mittleren Neuzeit hat namentlich A. Fontaine neuerdings an der Hand der gleichzeitigen Kunstlehren dargetan.

Zu Anfang des 18. Jahrhunderts aber lenkte gerade die französische Baukunst in wenigstens scheinbar neue Bahnen ein. Das Innere der Gebäude erhielt rasch ein neues Ansehen. Jede Wandgliederung durch tragende Pilaster wurde vermieden; die baugerechte Gliederung wurde in Rahmenwerk, die Umrahmungen wurden in leichtes Band-, Muschel-, Blatt-, Blüten- und Schnörkelwerk aufgelöst. Der Rokokostil, der, außer in Frankreich, namentlich in Deutschland Aufnahme fand, das sich auch der phantasievollen Willkür des Spätbarocks besonders zugänglich erwies, trat an die Stelle des Barocks, aus dem es, wie Kurt Kassirer wieder betont hat, selbsttätig hervorgewachsen war. Das Wort Rokoko wird wohl mit Recht aus der „Rocaille" des Grottenmuschelwerks abgeleitet. Am willkürlichsten und launischsten aber ließ sich gleichzeitig der Stil der Nachfolger José Churrigueras' in Spanien an, der den spanischen „Goldschmiedestil" (Bd. 4, S. 298, 431) des beginnenden 16. Jahrhunderts zu übertrumpfen suchte.

Die Wege der **Bildnerei** der ganzen mittleren Neuzeit gingen, soweit sie nicht mit denen der Baukunst zusammenfielen, in gleicher Richtung neben ihr her. In weitaus den meisten Fällen bleibt die Bildhauerei im Dienste der Baukunst. Dem Stein, dem Erz und dem Holz gesellt sich namentlich in der Ausstattungsbildnerei der Stuck, der enge Fühlung mit der Malerei suchte und fand. Bei dem lediglich schmückenden Bildwerk und bei den bildnerischen Schöpfungen, die für Altäre, Kirchengrabmäler, Brunnen, Treppen oder bestimmte andere Gebäudeteile berechnet waren, versteht es sich von selbst, daß sie dem Stil der Bauwerke folgen, denen sie dienen. Aber auch die freie Bildhauerei fügt sich in der Regel den Bauformen der Räume, für die ihre Schöpfungen bestimmt sind, und nimmt auch unabhängig davon an den verschiedenen Richtungen des Zeitstils teil.

Als volle Vertreter des Barockstils, der in den darstellenden Künsten oft genug einen Bund mit dem stärksten Wirklichkeitssinn eingeht, können wir auch in der Bildhauerkunst nur

Meister des eigenwilligen und stark bewegten Überschwanges, wie den Italiener Lorenzo Bernini und den Franzosen Pierre Puget, gelten lassen. Zahlreich sind unter den Bildhauern die Vertreter der eklektisch-akademischen, weniger zahlreich jetzt noch die Anhänger der bürgerlich-natürlichen Richtung. An dem allgemeinen Zuge des Zeitstils wie an seiner malerischen Art und seiner Tiefenbewegung aber nimmt natürlich auch die ganze Bildhauerei dieses Zeitraums teil. Daß der Reliefstil noch malerischer wird, als er schon im vorigen Zeitraum war, versteht sich von selbst. Aber auch in der Rundbildnerei macht sich die malerische Art nicht nur in der Einstellung ihrer Werke mehr für den Gesichtssinn als für den Tastsinn des Auges, wenn man einen solchen gelten lassen will, und in ihrer Berücksichtigung von Licht- und Schattenwirkungen, sondern auch in der bildmäßigen Anordnung der Gruppen mit ausgesprochener Tiefenrichtung bemerkbar; und dieses Tiefengefühl tritt dann freilich oft auch in der Art der Aufstellung der Bildwerke vor einer Wandfläche, in einer Nische oder in der Mitte eines Raumes oder eines Platzes hervor, wo sie von allen Seiten umwandelt werden können.

Die Malerei endlich erscheint schon deshalb in gewissem Sinne als die führende Kunst der mittleren Neuzeit, weil, wie wir sahen, die Baukunst und die Bildhauerei sich jetzt ihrer Eigenart zu nähern suchten. Gerade in ihr aber macht sich neben der wirklichen Barockrichtung, die wir nicht nur in der prächtigen rauschenden Kunst eines Rubens, sondern auch in der eigenwilligen Art eines Pietro da Cortona in Mittelitalien, eines Luca Giordano in Unteritalien, eines Tintoretto in Venedig und eines Greco in Toledo erkennen, deutlich genug jene zweite, akademisch-eklektisch-klassizistische Richtung geltend, die z. B. Domenichino in Bologna und Poussin in Rom vertraten, brach sich mit besonderer Kraft aber jene dritte Strömung Bahn, die keinen anderen Anschluß als den an die Natur suchte, wenn sie diesen manchmal auch nur durch stilistische Verkettungen hindurch erreichte. Ihre Hauptmeister, wie der große Spanier Velázquez und die gewaltigen Holländer vom Schlage eines Frans Hals, eines Hobbema, eines Vermeer van Delft und des freilich weit über den Naturalismus hinausgehenden einzigen Rembrandt, denen der italienische „Naturalist" Caravaggio nicht ebenbürtig ist, rangen mit der Natur wie Jakob mit dem Engel, ihr alle ihre Geheimnisse zu entlocken. Gerade die Meister dieser Art, die nach unserem Empfinden nicht barock wirken, teilen mit jenen eigentlichsten Barockmalern allerdings manche der augenfälligsten Eigenschaften des Zeitstils. Gerade sie verstehen es in besonderem Maße, die eigensten Kräfte der Malerei als Farben- und Pinselkunst zu wecken, den zeichnerischen Umrißstil, nachdem der alternde Tizian hierin vorangegangen, in einen breitflüssigen, in Farbenflächen und Farbenflecken arbeitenden Pinselstil zu verwandeln, die Tiefenrichtung zu verselbständigen und oft nur dem geistigen Auge die Dinge zu offenbaren, die ein weiches Dämmerlicht umhüllt. Alle diese Eigenschaften sind Zeitstil, deshalb aber noch nicht barock.

Natürlich teilt auch die Malerei den Stil der Werke der Baukunst, denen sie als „Monumentalmalerei" dient; und dies gilt nicht nur von der eigentlichen Wandmalerei und der diese jetzt in der Regel überflügelnden Decken- und Kuppelmalerei, sondern auch von der Gewebemalerei der Wandbehänge und von den großen Altarbildern der Prachtkirchen der katholischen Welt, in denen nun die Glasmalerei kaum mehr eine Stätte fand.

Namentlich in den protestantischen Ländern aber erblühte dieser Ausstattungsmalerei gegenüber die schlichtere Staffeleimalerei, die die Wände der Bürgerhäuser und öffentlichen Gebäude mit Einzelbildern schmückte. Gerade in den Staffeleibildern dieser Art trat auch die erstrebte Naturnähe am offensichtlichsten hervor; und gerade ihrer Naturnähe entsprach auch

die Erweiterung ihres Stoffgebietes. Die Bildnismalerei tritt jetzt, auch in großen Bildnisgruppen, an einigen Orten so in den Vordergrund, daß sie die Geschichts- und Geschichtenmalerei nahezu verdrängt. Auch lebensgroße Einzelbildnisse in ganzer Gestalt, die erst gegen Ende des vorigen Zeitraums häufiger wurden (Bd. 4, S. 419, 491, 511), setzen sich immer entschiedener durch. Das Bürger- und Volksleben im Hause und im Freien wird immer häufiger zum Hauptgegenstand der sittenbildlichen Staffeleimalerei („Genre“). Die Schlachtenmalerei löst sich vom geschichtlichen Hintergrunde, das Stilleben vom Beiwerk, die Stadtbildmalerei von den Vorgängen auf Straßen und Plätzen los, und selbst das Innere von Gebäuden wird um seiner selbst willen, seiner Raumwirkung zuliebe, dargestellt. Vor allem erhob die Landschaftsmalerei, in die die Menschen ihr eigenes Seelenleben und den Geist der Gottheit hineinsahen, einschließlich der Seemalerei, sich jetzt zum Range einer selbständigen, voll durchgeistigten Kunst. Die Bestimmung des Staffeleibildes als Wandschmuck aber erzeugte Gegenstückpaare, deren einander manchmal im Gegensinn entsprechende Linienführung und Farbengebung allerdings wieder als Wandmalerei gewürdigt werden wollen.

Von den Nebenzweigen der Malerei, deren meiste wir jetzt der Geschichte des Kunstgewerbes überlassen müssen, machte die Buchmalerei in den nunmehr ausschließlich gedruckten Büchern den vervielfältigenden Künsten, machte von diesen auch in der Buchkunst leider der Holzschnitt, der dem Hochschnitt der Buchstaben am angemessensten war, dem Kupferstich Platz. Dieser gefiel sich im übrigen zunächst in der Wiedergabe von Werken der Großmalerei, entwickelte sich nur im Bildnisstich selbständig weiter, wich aber in freien Schöpfungen im Sinne der malerischen Richtung der Zeit immer mehr der Ätzkunst (Radierung), die fast allein noch selbständige kleine „graphische“ Kunstwerke schuf; und der Ätzkunst gesellte sich bald die Schabkunst, die vollends auf malerische Wirkungen ausging.

Geht also wie im spätgotischen Zeitalter in der mittleren Neuzeit ein einheitlicher, einerseits auf das Bewegte, Wuchtige und Große, anderseits auf das Natürliche gerichteter Zug durch die ganze Kunst Europas, so treten die völkischen und örtlichen Sonderrichtungen der einzelnen Länder, ja hier und da sogar der einzelnen Städte jetzt, erklärlicherweise namentlich in den nach Naturnähe lechzenden Kunstzweigen, deutlicher und maßgebender zutage als je zuvor. Die Führung in der Baukunst und in der eigentlichen Barockkunst behielt Italien. Die Führung in der königlichen Klassik und im höfischen Rokoko übernahm Frankreich, das anderseits nach wie vor namentlich die Bildhauerei förderte. England schloß sich, klassizistisch gerichtet, nur in der Baukunst selbständig an. Die Führung in der Malerei und zur Naturnähe hatten Spanien und die Niederlande. Die übrigen Länder, von denen Deutschland, nachdem es sich von den Folgen des Dreißigjährigen Krieges erholt hatte, sich doch nur auf dem Gebiete der Baukunst bedeutsam und selbstschöpferisch hervortat, folgten in gemessener Entfernung. Nach der Mitte des 18. Jahrhunderts aber versuchte die Welt, gleich müde der bewegten Wucht des Barocks, der Derbheit des Realismus und der tändelnden Leichtigkeit des Rokokos, in allen Künsten mit wirklich oder vermeintlich besserem Verständnis der Antike und der Natur abermals von vorn wieder anzufangen.

Erstes Buch.

Die Mittelmeerkunst der mittleren Neuzeit.

I. Die italienische Kunst dieses Zeitraums.

1. Vorbemerkungen. — Die Baukunst.

Von den unter heiterem Himmel vom blauen Mittelmeer umspülten formen- und farbenreichen südlichen Halbinseln Europas, denen die Sonne der Kunst früher gestrahlt hatte als den nordischen Nebelländern, behielt Italien, das sich in der älteren Neuzeit zur künstlerischen Führerin Europas emporgeschwungen hatte, während der mittleren Neuzeit die Führung am entschiedensten auf dem Gebiete der Baukunst, am wenigsten, so gefeiert ihre Meister auch dieser Zeit waren, auf dem Gebiete der Malerei. Die hesperische Halbinsel im Süden der Pyrenäen erhob sich jetzt, wenn auch zunächst auf Italiens Schultern, zu einer Höhe selbständiger künstlerischer Leistungen, die ihre früheren eigenen Kunstschöpfungen kaum vermuten ließen. Die griechisch-byzantinische Halbinsel aber, die die Kunst Europas früher einmal nahezu anderthalb Jahrtausende beherrscht hatte, schied jetzt, alt und müde, dem osmanischen Kaiserreich zur Beute gefallen, aus dem schöpferischen Kunstleben der christlichen Völker aus. Nur so weit der Weststreifen der Halbinsel und die von ihr abhängenden Inseln unter venezianischer Herrschaft standen, spiegelten sie auch einen Abglanz der Kunst Italiens wider.

Daß die neue Kunstrichtung, die, am offensichtlichsten in der Baukunst, nach immer machtvollerer Vereinheitlichung der Gesamtwirkung unter zunehmender Betonung eines Hauptraums, nach immer wuchtigerer Bewegung und Bereicherung der Formensprache, nach immer malerischerer Vertiefung des Raumempfindens und nach immer freierer Gestaltung der Einzelformen strebte, unter Michelangelos Vortritt von Mittelitalien ausgegangen war, haben wir bereits gesehen (Bd. 4, S. 342). Doch ist es lehrreich, daß die „großen Theoretiker" der neuen Baukunst, Serlio, Vignola, Palladio und Scamozzi, obgleich sie, wie die meisten der jetzt in Rom arbeitenden Baumeister Oberitaliener waren, sich theoretisch an Vitruv, den alten Römer (Bd. 1, S. 469, 471), hielten oder zu halten meinten. Der Zug der Zeit nach neuer, bewegterer Größe aber war stärker als ihre theoretische Überzeugung. Sahen wir doch (Bd. 4, S. 397), daß schon Serlio, der älteste von ihnen, sich auf die Neigung der Kunstfreunde berief, immer etwas Neues zu wünschen, der sein überragender Altersgenosse Michelangelo aus innerer Nötigung Rechnung getragen hatte.

Bleibt uns Michelangelo der Vater des Barockstils, so dürfen wir auch die ganze italienische Baukunst der 200 Jahre, die uns hier beschäftigen, als Barock bezeichnen, zumal ihre Entwickelung gerade in Italien vor 1700 nur selten durch klassizistische, noch seltener durch gotisch-realistische Rücksprünge unterbrochen wird und selbst in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts nur

gelegentliche Anleihen beim französischen Rokokostil oder Klassizismus duldet. Als Einschnitte werden ziemlich allgemein die Jahre um 1580, 1630 und 1700 angenommen. Die italienische Baukunst von 1550 bis 1580 wird von den einen, z. B. von Jakob Burckhardt und Durm, als die Zeit der großen Theoretiker, von den anderen, z. B. von Gurlitt, als Spätrenaissance bezeichnet, während Wölfflin nachzuweisen suchte, daß der Ausdruck Spätrenaissance zwar für Oberitalien, dessen Hauptmeister Alessi und Palladio waren, zutreffen möge, nicht aber für Rom, wo die Bewegung unter dem Einfluß Michelangelos sofort auf den Barockstil losgegangen sei. Riegl schloß sich dieser Auffassung an; Schmarsow hielt es für nötig festzustellen, daß der in der Regel als „malerisch" bezeichnete Barockstil während seiner ersten Entwickelungszeit in seinem Streben nach einheitlicher, organischer Gliederung und seinem Trieb, sich in der Höhenrichtung zu entfalten (Hochdrang), eher plastisch als malerisch zu nennen sei. Frankl faßt den ganzen Zeitraum von 1550 bis 1700 als seine „zweite Phase" zusammen. Brinckmann aber, der nachzuweisen sucht, daß die Entwickelung sich durchaus den Bauformen gemäß vollzieht und nur mehr zufällig auf malerische Wirkungen zukommt, sieht die Phase bis 1580 als Entwickelungszeit des neuen Stiles an, bezeichnet die Zeit bis 1630 als Frühbarock, die Zeit von 1630 bis um 1700 als Hochbarock und den letzten Zeitraum bis zum Eintritt des Klassizismus, um 1750 oder 1760, als Spätbarock. Zwischen 1550 und 1580 sehen wir die früher mehr oder weniger willkürlich aneinandergereihten Raum- und Wandflächeneinheiten sich durch einheitliche Achsen organisch und durch gemeinsame Maßbeziehungen rhythmisch („axiale rhythmische Bindung") zusammenschließen. Zwischen 1580 und 1630 suchen die Außen- und Innenräume sich unter sich und miteinander zu verschlingen und zu verklammern; und gleichzeitig werden die Einzelglieder weiter verstärkt und vervielfacht, die Einzelformen immer mannigfaltiger und üppiger gestaltet. Zwischen 1630 und 1700 wird die Verklammerung zur Durchdringung, Vermischung und Verschmelzung, machen die geraden Linien selbst im Grundriß und Aufriß immer häufiger geschwungenen und gebogenen Platz, werden die Einzelformen, deren scheinbare Willkürlichkeiten sich meistens doch mathematisch begründen und nachrechnen lassen, bei allem Reichtum doch wieder leichter und lockerer, während Licht und Schatten eine immer tätigere Rolle in der Berechnung spielen. In der letzten Phase (1700—1750) tritt dann allmählich bei einesteils immer willkürlicher, andernteils allmählich wieder schlichter werdender Formengebung auch in der italienischen Baukunst die Auflösung der Stileinheit hervor, die zum Rückgriff auf den Klassizismus hinüberleitet.

Wollen wir, zusammenfassend, die Geschichte des italienischen Barockstils zunächst bis 1630 verfolgen, so kehren wir am besten zuerst wieder in Rom ein, das gleichzeitig auch der Ausgangspunkt der neuen, die Straßenzüge und Plätze mit den Hauptgebäuden zu raumkünstlerischen Einheiten gestaltenden Städtebaukunst wurde.

In der römischen Kirchenbaukunst verwandelten die Zentralbauten sich nach 1550 vorzugsweise wieder in Langbauten mit hoher Kuppel an der Stelle der mittelalterlichen jetzt meist bis hart an den Chor zurückverlegten „Vierung". In der Regel entstehen einschiffige Saalbauten, deren Langseitenkapellen sich mit ihren von Pilastersystemen umrahmten Bogen in den hohen, von kassettierten Tonnengewölben bedeckten Saal öffnen. Der Grundriß wird im Sinne der Vereinheitlichung vereinfacht. Nur die Mauermasse als solche wird durch rückspringende und vorspringende Teile belebt. Von außen kommt, außer der Kuppel, nur die zweistöckige Giebelfassade mit ihrer Pilastergliederung zu künstlerischer Wirkung. Das schmalere obere Stockwerk, das bald selbständig über das Mittelschiff hinauswächst, wird nach dem

Vorgang von Santa Maria Novella in Florenz (Bd. 4, S. 185) durch schneckenförmig aufgerollte Seitenstreben (Voluten) mit dem breiteren Erdgeschosse verbunden. Schauseiten, deren Erd- und Obergeschoß die gleiche Breite haben, sind Ausnahmen. Die Unruhe der Fassaden, deren Losung Kraft und Bewegung ist, wird durch die Ruhe der hohen Kuppel gebändigt. Alle Einzelglieder werden enger als früher mit dem Mauerkörper, der wie aus einheitlicher Gußmasse geformt erscheint, verbunden. Die Säulen und Halbsäulen weichen im Inneren vollends den Pilasterpfeilern oder Pilasterbündeln, im Äußeren, von Portalsäulen abgesehen, kräftigen Pilastern, die durch rücktretende Halbpilaster mit den Wänden verbunden werden. Die dorische Ordnung macht in der Regel der korinthischen und der Kompositordnung Platz. Der Akanthus der Kapitelle aber wird nach und nach bis zur Unkenntlichkeit verweichlicht und abgerundet. Auch die Profile der Sockel und Simse zeigen geschwungene und gerundete Teile; und die Ränder der Steinschilde und Rahmen der „Kartuschen" (Cartocci), die sich mit den Halbkränzen und Fruchtschnüren zu Hauptstücken der barocken Verzierungskunst entwickeln, werden so weich gebogen und verschnörkelt, als seien sie aus zartflüssiger Masse verhärtet. Die Seitensäulen oder Pilaster der Giebelfenster und Nischen verwandeln sich manchmal, wie schon in Michelangelos Biblioteca Laurenziana (Bd. 4, S. 352), in Pfeiler, die sich nach unten hermenartig verjüngen, oder fallen ganz fort, um durch Konsolen unter den Giebeln ersetzt zu werden. Dabei werden die flachgebogenen Giebel manchmal willkürlich geschwungen, die flachen Dreieckgiebel oft nicht nur in ihrer Grundlinie, sondern auch in ihrer Spitze geöffnet und durchbrochen. Dem „Hochdrang" aber entspricht ein Drang zur Mitte, die immer reicher durchgebildet und durch mächtig gegliederte und vorspringende Türbauten hervorgehoben wird.

Die **römischen Paläste** dieser ersten Barockzeit unterscheiden sich von denen der Hochrenaissance einerseits durch jene „axiale rhythmische Bindung" ihrer Anlage und ihres Schmuckgewandes, die sich gerade in ihnen vollzieht, anderseits durch die Ausstattung ihrer Schauseiten, die jetzt, vom Haupteingang abgesehen, fast nie mehr mit Pilastern oder Halbsäulen bekleidet, ja immer häufiger durch einen Mörtelüberzug vereinheitlicht werden, während ihre Türen, Fenster und Nischen die gleichen Veränderungen erfahren wie die der Kirchenfassaden. Freier und malerischer entfalten sich die **Villenbauten** vor den Toren der Stadt und in den nahen Bergen. Patzak, Bergner und andere haben sie anschaulich geschildert. Von der Stadtvilla, deren Fassaden noch stattlicher wirken, unterscheidet sich deutlich die Landvilla. Schon die notwendige Anpassung an die Landschaft und an die Gartenanlagen führte hier zu freieren Grundrißbildungen, die oft zur Quelle besonderer Reize wurden. Es war die Entstehungszeit vieler jener berühmten Villen der Umgebung Roms, die jetzt, nach mehr denn dreihundertjährigem Gedeihen des Steineichen- und des Zypressenbaumwuchses ihrer Gärten, noch reizvoller dreinschauen, als sie damals gewirkt haben können.

In den Einzelformen aller dieser Bauwerke läßt sich schon von den ersten Anfängen des Barocks an verfolgen, wie die geraden Linien in eckige Brechungen oder in Bogenschwingungen geraten, wie die Rahmen Ohren erhalten, die Giebel durchbrochen werden, die Wandpfeiler und Wandsäulen nicht nur neben-, sondern auch vor- und hintereinander verdoppelt, verdreifacht und zu Pfeiler- oder Pilasterbündeln zusammengefaßt werden; und schon in der zweiten Stilphase wollen die Bauten oft von außen, wo ihnen ein freier Platz vorgelegt wird, stets von innen, wo Licht- und Farbenreize die Blicke raumeinwärts leiten, in der Tiefenrichtung gesehen werden.

Die Baumeister, die dem neuen Stil in Rom zum Durchbruch verhalfen, waren zumeist keine geborenen Römer, ja nicht einmal Mittelitaliener, sondern Oberitaliener, die sich erst in

Rom zu ihrer Eigenart entwickelten. Zu den „großen Theoretikern" gehört von diesen zu Römern gewordenen Baukünstlern nur Giacomo Barozzi von Vignola aus dem Modenesischen (1507—73), dem Willich ein besonderes Buch gewidmet hat. Vignolas Schrift über die „fünf" Säulenordnungen wurde (1560) tonangebend im Sinne des Vitruvianismus, obgleich er selbst als Schüler Michelangelos und als dessen Nachfolger im Bau der Peterskirche (1564—73) zu den Meistern gehörte, die den Freiheiten des Barockstils zum Durchbruch verhalfen. Auf Vignolas Anfänge in Oberitalien kommen wir zurück (S. 19). Zu seinen frührömischen Arbeiten (seit 1550) gehört sein freilich schon von Vasari, der sich selbst den Hauptanteil daran zuschrieb, sehr eingeschränkter Anteil an der „Vigna" Papst Julius' III., deren Hauptgebäude nach dem Hofe zu ein reichgegliedertes Halbrund bildet, während die gerade Straßenfassade, die sicher von Vignola herrührt, noch an dessen frühe Bauten in Bologna erinnert. Die Fenstergiebel des Untergeschosses zeigen schon die durchbrochene Grundlinie. Vignolas ländlich-schmucke Andreaskapelle am Ponte Molle besteht aus einem auswendig und inwendig mit korinthischen Pilastern geschmückten Rechteck, über dem die ovale Kuppel den neuen Zeitgeist offenbart. Von seinen weltlichen Bauten ist das festungsartige, von Gurlitt wohl mit Recht auf französische Reiseeindrücke des Meisters zurückgeführte Schloß Caprarola bei Viterbo sein Meisterwerk. Von außen bildet es ein trotziges Fünfeck, inwendig herrscht der kreisrunde Hof, der in zwei Stockwerken von reichgegliederten, unten in dorische Rustika gehüllten, oben durch ionische Pilaster getragenen Bogenhallen umzogen ist. An Antonio da Sangallos Palazzo Farnese (Bd. 4, S. 373), einem der frühesten Bauwerke mit „axialer Bindung" und großem, maßgebendem Rechteckraum, wird Vignola die führende Eingangshalle zugeschrieben. Seit 1564 führte der geistvolle Meister als Bauleiter der Peterskirche die beiden allein vollendeten Nebenkuppeln auf ihrem Dache in wirkungsvollerer Weise mit höher strebender Rundung und kräftigerem Säulenkranze aus, als Michelangelo sie entworfen hatte. Vignolas kirchlicher Hauptbau, der für die ganze Barockzeit maßgebend blieb, aber war die Jesuskirche in Rom (seit 1568), die das Muster eines von schlanker Kuppel überragten, außen und innen durch korinthische Pilaster und Pilasterbündel gegliederten einschiffigen Langbaues der geschilderten Art ist (Taf. 1). An Vignolas nur im Entwurf erhaltener, in der Mitte doppelt vorspringender Schauseite erfolgt die Vermittelung zwischen dem schmaleren, oberen und dem breiteren, unteren Stockwerk nur durch leicht geschwungene Strebestützen. Die flachrunden Fenster- und Portalgiebel aber sind schon von umrahmten Schilden durchbrochen. Im Innern sind die breit-oval überkuppelten Seitenkapellen mit Durchgängen versehen. Hinter dem hell erleuchteten Viereck der Hauptkuppel folgt nur noch der flache Chor, dessen Halbrundnische, wie die Kuppel, in der ganzen Breite des Schiffes angelegt ist. Die Gesamtwirkung des Innenraumes (Taf. 2), der ungefähr doppelt so lang wie breit ist, ist trotz der üppigen Gold- und Marmorpracht seiner Ausstattung von großartig geschlossener und fast einfacher Wirkung. Vignolas letzte Kirche, Sant' Anna dei Palafrenieri in Rom (1577), aber steht mit ihrem eirunden Grundriß, ihrer tiefen Chornische, ihrer üppig gegliederten Außenseite vollends auf dem Boden des Barockstils.

Vignolas Schüler Giacomo della Porta, der nach Baglione Römer war (1541 bis 1608), hat sich als Baumeister der Peterskirche seit 1573 ewigen Ruhm durch die Ausführung der Kuppel Michelangelos erworben, deren äußere Umrisse er keineswegs, wie behauptet worden, veränderte. Seine Schauseite der von Vignola begonnenen Kirche Santa Caterina de' Funari (1564), in der Michelangelos Gliederung der Rückseite der Peterskirche (Bd. 4, S. 354)



Tafel 1. Vignolas Jesuskirche in Rom mit della Portas Schauseite.

Nach Photographie.



Tafel 2. Das Innere der Jesuskirche in Rom von Vignola.

Nach G. Magni, „Il Barocco a Roma". Turin o. J.

nachwirkt, kann noch fast als Hochrenaissanceschöpfung gelten. Auch seine berühmte Fassade an Vignolas Jesuskirche (nach 1573), die die Baugedanken „der Unterordnung, Bindung und Beherrschung" folgerichtig entwickelt, wirkt nicht barocker als des Meisters eigener Entwurf zu ihr. Charakteristisch sind die mächtigen Verbindungsschnecken zwischen den Stockwerken. Charakteristisch ist die Doppelumrahmung der Haupttür, deren Doppelpilastern auch ein verdoppelter, außen abgerundeter, innen dreieckiger Flachgiebel entspricht. Charakteristisch endlich ist auch die reichere Verkröpfung des Gebälkes. Des Meisters kleine Kirche Santa Maria ai Monti (1579), deren Breite zur Länge sich nur wie 2 zu 3 verhält, nähert sich wieder zentraler Wirkung. Seine stattliche, mit frühbarocken Einzelheiten ausgestattete Pilasterfassade von San Luigi de' Francesi (1589; Abb. 1) aber zeigt den „Hochdrang" des Barocks in ausgeprägter Weise. Ihr Obergeschoß, das die ganze Breite des Erdgeschosses einnimmt, überragt mit seinem gespreizten Prunk auch das Dach der Kirche.



Abb. 1. Giacomo della Portas Schauseite der Kirche San Luigi de' Francesi in Rom. Nach Photographie von D. Anderson in Rom.

Von Giacomo della Portas weltlichen Bauten ist der Hof der „Sapienza" durch seine edlen Pfeilerarkaden berühmt, bietet der Palazzo Chigi ein interessantes Beispiel der sich nach der Mitte zu mit immer kleineren Zwischenräumen zusammendrängenden Fenster, verkündet seine Villa Aldobrandini (Borghese) in Frascati (1598—1663) aber nicht nur durch ihre malerische Anlage, sondern auch durch eine Fülle barocker Einzelheiten den Übergang ins 17. Jahrhundert. Berühmt sind auch die römischen Brunnen des Meisters, die, wie sein Muschelbrunnen der Fontana Tartarughe (1585) und sein Prachtbrunnen auf der Piazza Araceli (1584), auf die Mitwirkung von Bildwerken angewiesen waren, deren Gruppen zwischen der oberen Schale und dem unteren Becken zu vermitteln hatten.

Als Hauptschüler Giacomo della Portas gilt der Lombarde Martino Lunghi der Ältere, der 1579 den Turm des Senatorenpalastes auf dem Kapitol ausführte. Zu den spätesten Schauseiten, die an Michelangelos Rückseite der Peterskirche anknüpfen, gehört die seiner Kirche San Girolamo degli Schiavoni (1588) in Rom. Sein kirchliches Meisterstück, Santa Maria in Vallicella, deren Formensprache sich an Vignolas Vorschrift und Beispiel anlehnt, entstand

erst gegen Ende des Jahrhunderts. Lunghis weltlicher Hauptbau aber ist der Palazzo Borghese in Rom, dessen Hof mit seinen schon wieder durch Bogenschlag verbundenen, unten dorischen, oben ionischen Doppelsäulen noch alle Reize der Hochrenaissance entfaltet. Als Nachahmer Vignolas erscheint der Römer Pietro Paolo Olivieri (1551—99), dessen schöne Kirche Sant' Andrea della Valle (seit 1594) sich unmittelbar an Vignolas Jesuskirche anlehnt. Durch Vorspringen des Querschiffs zu beiden Seiten der Kuppeln nähert ihr Grundriß sich wieder mehr der Kreuzform. Ihre hochbarocke Schauseite führte Rainaldi (S. 23) erst 1670 aus. Etwas jünger noch war Domenico Fontana vom Comer See (1543—1607), der als Giacomo della Portas Gehilfe bei der Vollendung der Kuppel der Peterskirche dieser 1598 Michelangelos Laterne aufsetzte. Er gehörte also von Anfang an in Rom zur Nachfolge Michelangelos, Vignolas und della Portas, in deren Richtung er mit etwas kaltem Großsinn eine Reihe stattlicher Bauten ausführte. Lehrreich als reiner kreuzförmiger Zentralbau (1589) ist seine hochstrebende Kuppelkapelle Sixtus' V. an Santa Maria Maggiore in Rom; berühmt ist seine zweigeschossige Bogenhalle (Loggia) am Lateran (seit 1589), deren Bogen unten von toskanischen, oben von korinthischen, an den Ecken verdoppelten Pilastern begleitet werden, anziehend ist das wohl von seinem älteren Bruder Giovanni Fontana (1540 bis 1614) entworfene triumphbogenartige Architekturgerüst für den Brunnen der Aqua Paola, der im Gegensatz zu den plastisch gedachten Brunnen della Portas die Reihe der architektonischen Brunnen Roms eröffnet. Schließlich wurde Fontana für alle großen Paläste, die damals in Rom gebaut oder weitergebaut wurden, für den Vatikan, den Lateran und den Quirinal, ja zuletzt (1600) für das Königsschloß in Neapel in Anspruch genommen. So gewaltig alle diese Bauten aber auch sind, künstlerisch begeistern werden sie uns nicht. Riegl hat mit Recht darauf hingewiesen, daß die „Comaskenfamilien" der Lunghi und Fontana mit ihren klassischen Neigungen einen gewissen Stillstand in die Barockbewegung brachten.

Ein Neffe und Schüler Domenico Fontanas aber war der Lombarde Carlo Maderna (1556—1629), der uns, ein Nachfolger Giacomo della Portas, mächtig und lebensvoll bis zur unteren Grenze des Frühbarocks herabführt. Ein Vergleich der 1603 vollendeten Schauseite Madernas von Santa Susanna in Rom mit Portas Fassade der Jesuskirche, als deren Tochter sie gleichwohl erscheint, verrät die Weiterentwickelung deutlich genug. Stärker treten an Santa Susanna die vorspringenden Teile heraus. Im Erdgeschoß ersetzen schon eingebettete Rundsäulen die Pilaster. Im Obergeschoß werden die Nischen zwischen den Pilastern von durchbrochenen Giebeln bekrönt. Die Schrägen des Hauptgiebels werden durch eine zwecklose Balustrade betont. Später vollendete Maderna Olivieris schöne Kirche Sant' Andrea della Valle, deren innere Pilasterbündel von ihm herrühren. Berühmt wurde Maderna aber namentlich durch seinen Ausbau des Langhauses (Taf. 3) der Peterskirche, der er auch ihre prächtige Vorhalle und ihre bewegte, breitgelagerte Schauseite (1612; Taf. 4) gab, die ursprünglich auf würfelförmige, von Laternenkuppeln bekrönte Ecktürme berechnet war. Michelangelos Hauptformen, wie die eine große korinthische Ordnung im Inneren und Äußeren, die hier doch eigentlich auch nur einstöckig gemeint ist, statt, wie bei Palladio, zwei Stockwerke zusammenzufassen, und die viersäulige mittlere Giebelhalle an der Fassade, behielt Maderna bei. Aber auch diese vorspringenden Säulen legte er in tiefe Rinnen, und die offene Säulenhalle verwandelte er in einen prächtigen geschlossenen Vorraum. Das unruhig bewegte Leben der ganzen Schauseite mit ihren Vor- und Rücksprüngen und ihren vielen kleinen, verschieden gestalteten Stockwerkfenstern zwischen den durchgehenden Riesensäulen läßt den Pulsschlag einer



Tafel 3. Madernas Langhaus der Peterskirche in Rom.

Nach Photographie.



Tafel 4. Die Peterskirche mit Berninis Kolonnaden in Rom.

Nach Photographie der Gebrüder Alinari in Florenz

neuen Zeit erkennen, dem gegenüber Michelangelos Bewegtheit noch wie vornehme Ruhe wirkt. Im Palastbau zeigt schon der Hof von Madernas Palazzo Mattei di Giove (1602) in Rom den alten, geschlossenen, als Aufenthaltsräume dienenden Renaissancehöfen gegenüber die ins Freie hinausweisende Öffnung der Rückseite, die hier durch einen leichten Dreibogenbau als Durchgang zum Garten gekennzeichnet wird. Köstlich sind Madernas Brunnen vor der Peterskirche, groß empfunden ist sein Quirinalgarten; seinen letzten großen Palastentwurf, den des Palazzo Barberini in Rom (seit 1624), auszuführen aber hinderte ihn der Tod.

Neben allen diesen Meistern, die auf Michelangelos oder seiner Schüler Schultern stehen, treten übrigens schon seit der Mitte des 16. Jahrh. in Rom einige Meister hervor, die als Gegner dieser ganzen Richtung gelten. Hierher gehören strenger renaissancemäßig empfindende Meister, wie der Neapolitaner Pirro Ligorio (gest. 1580), der Schöpfer der rafaelesken Villa Pia (1560) in den Gärten des Vatikans, und wie der Florentiner Annibale Lippi (gest. 1581), der Schöpfer der getürmten Villa Medici (um 1574) auf dem Monte Pincio zu Rom, deren Gartenseite mit ihrer reichen, in der Mitte von hohem Rundbogen durchbrochenen ionischen Doppelsäulenhalle in gewolltem Gegensatz zu ihrer vornehm-schlichten Straßenseite steht.

Aber auch noch im ersten Menschenalter des 17. Jahrh. segelten keineswegs alle römischen Baumeister in Madernas rauschendem Fahrwasser. Giovanni Battista Soria (1581 bis 1651) hielt sich in seinen römischen Kirchenfassaden, wie denen von Santa Caterina da Siena und Santa Maria della Vittoria, noch 1630 an ein etwas schwerfälliges Frühbarock, dem er treu blieb. Der Maler Domenico Zampieri, genannt Domenichino (1581—1641), schloß sich als Baumeister in seiner Kirche Sant' Ignazio (seit 1626) noch ziemlich eng an Vignolas Jesuskirche an, deren Einschiffigkeit er in dieser Kirche durch die Betonung der Verbindungsgänge ihrer Seitenkapellen beinahe wieder aufhob. Der Aretiner Carlo Lombardo (1589—1620) führte an der Fassade von Santa Francesca Romana (1615) zum erstenmal die große eine Pilasterordnung an einer kleinen römischen Kirche durch. Der Niederdeutsche Hans van Xanten aber, der als römischer Baumeister Giovanni Fiammingo oder Vasanzio genannt wurde, stellte in der Villa Borghese (1615) das Muster eines Villenbaues in keuschem Frühbarock hin. Wie klassisch noch sind die weit vorspringenden Flügel ihrer Gartenseite im Erdgeschoß durch eine toskanische Bogenhalle verbunden!

Etwas anders als in Rom vollzog sich die Entwickelung des Barockstils in Florenz. Hatte Michelangelo seiner Vaterstadt in der Biblioteca Laurenziana (Bd. 4, S. 352) sozusagen den ersten Barockbau geschenkt, so hatte er diesem bei aller Eigenwilligkeit doch die herbe Geschlossenheit verliehen, die alle seine Schöpfungen kennzeichnete; und in Michelangelos Spuren wußten die florentinischen Baumeister dieser Zeit, ohne zur breiten Fülle des römischen Barocks überzugehen, ihre neuzeitliche Willkür mit plastischer Gemessenheit vorzutragen. In Florenz schuf Bartolommeo Ammanati (1511—92), der als Bildhauer Schüler Jacopo Sansovinos (Bd. 4, S. 399) gewesen war, sich aber seit 1550 in Rom mit Bauten, wie seinem machtvoll schlichten Palazzo Ruspoli an Vignola angeschlossen hatte, seit 1556, heimgekehrt, die schöne Arnobrücke „della Trinità", dann aber außer manchen anderen Palästen, die durch ihre frühbarocken, auf kaminförmige „Sohlbänke" gesetzten Erdgeschoßfenster auffallen, vor allem seine eindrucksvolle Gartenseite des Palazzo Pitti (Taf. 5, Abb. 1). Macht diese mit ihrer über die Halbsäulen beider Geschosse hinweggeführten Rustika einen etwas aufdringlichen und schwerfälligen Eindruck, so wirkt der wuchtige Terrassen- und Grottenbau, der ihr gegenüber liegt, schon ziemlich barock. Ammanatis späteres Hauptwerk in Rom aber

ist der starke Pfeilerkopf des Collegio Romano (1582), der noch halb klassisch, halb eigenwillig dreinblickt. Florenz war auch die Hauptstätte der Wirksamkeit Giorgio Vasaris von Arezzo (1511—74), des Verfassers der berühmten Künstlerbiographien, die zuerst 1550, in zweiter, vermehrter Auflage 1568 erschienen. Vasari, der Baumeister und Maler, war eigentlicher Schüler Michelangelos. Barock aber ist Vasari gerade als Baumeister nicht zu nennen. Sein frühestes bedeutendes Bauwerk, die Badiakirche zu Arezzo (um 1550), ist eine geistvolle dreischiffige Anlage mit Pfeilern und Säulen, mit Kuppeln und Tonnengewölben, deren Formen kaum über die der klassischen Hochrenaissance hinausgehen. Aber auch seine jüngere Kirche, Santo Stefano zu Pisa (1562), wirkt mit ihrer flachen Kassettendecke keineswegs barock. In Florenz schuf Vasari seit 1560 das berühmte Gebäude der Uffizien, das sich mit einer reich und schon eigenwillig gegliederten, im einzelnen aber eher nüchternen als barocken Pfeiler- und Säulenhalle zum Arno öffnet (Taf. 5, Abb. 2).

Der eigentliche Vater des florentinischen Barockstils, dessen Wesen Gurlitt überzeugend geschildert hat, ist der Maler, Bildhauer und Baumeister Bernardo Buontalenti (1536 bis 1608). Überall ist dieser bestrebt, die alten Einzelformen durch feine Sondergestaltungen seiner eigenen Erfindung zu ersetzen. Schon seine Fassade von Santa Trinità in Florenz (1570) ist bei aller Natürlichkeit ihrer Gliederung mit neuartigen Einzelformen ausgestattet; und dasselbe gilt noch von der Schauseite, durch die er 1597 Vasaris Stefanskirche in Pisa vollendet. Schon in den Uffizien, deren Weiterbau er von Vasari übernahm, befinden sich Fenster, deren Flachrundgiebel halbiert und, umgedreht, mit den Fußpunkten in der Mitte wieder zusammengesetzt sind. Am Palazzo Nonfinito (jetzt Telegraphenamt) sieht man Kapitelle, die aus aufgehängten Tüchern und Hautstreifen, die sich zu Masken zusammenziehen, gebildet sind; und das Merkwürdigste ist, daß Buontalentis Sonderbarkeiten niemals sonderbar, sondern feinfühlig und kräftig individuell wirken. Der große Einfluß, den er in Florenz gehabt hat, tritt erst im 17. Jahrh. deutlich zutage, in dem der florentinische Barockstil in ruhigeren und gemessenen Bahnen weiterzog als der römische. Der Maler Luigi Cardi, genannt Cigoli (1559—1613), schuf hier noch eine so ruhige Palastfassade wie die seines Flügels des Palazzo Ranuccini, dessen Tür und dessen Erdgeschoßfenster von einer Rustika-Umrahmung eingefaßt werden, während sein späterer Palazzo Madama in Rom zwar noch, wie jener, die Fassadengliederung durch Pilaster verschmäht, aber schon durch die schwere Kragsteinüberdachung seiner Fenster einen kraftvoll barocken Eindruck macht. Matteo Nigetti (gest. 1619) hingegen schuf in seiner üppigen Fürstenkapelle von San Lorenzo (1604) einen jener weltlich wirkenden geistlichen Prunksäle, deren dürftige bauliche Gedanken von der Pracht des Baumaterials vollends erstickt werden.

In Oberitalien vollzog sich die Umbildung des Baustils, deren Ergebnis bis 1580 gerade hier vorzugsweise als „Spätrenaissance" bezeichnet wird, namentlich durch Galeazzo Alessi in Genua und durch Andrea Palladio in Vicenza.

Galeazzo Alessi von Perugia (1512—72) hatte sich in Rom unter Michelangelo entwickelt. Über seine Früh- und Spätwerke in Umbrien und Bologna hat Gurlitt berichtet. Wir halten uns an seine Hauptbauten in Genua und Mailand, die nach 1550 entstanden. Genua verdankt ihm nicht nur seine alten Hafenbauten mit ihrem trutzigen, dorische Rustikasäulen nach außen kehrenden Torbau, sondern auch seine berühmte, schon von Rubens gezeichnete und herausgegebene Strada nuova (Via Garibaldi), deren Palastreihe vorbildlich für den genuesischen Wohnbau wurde. Wunderbar wußte Alessi seine genuesischen Stadt- und Landhäuser dem ansteigenden Boden, der Treppen und Terrassen bedingte, anzupassen,



1. Bartolommeo Ammanatis Gartenseite des Palazzo Pitti in Florenz.

Nach Photographie der Gebrüder Alinari in Florenz.



2. Giorgio Vasaris Durchgangshalle der Uffizien in Florenz.

Nach Photographie der Gebrüder Alinari in Florenz.

Tafel 6.



1. Galeazzo Alessis Hof des Palazzo Marino in Mailand.

Nach Photographie der Gebrüder Alinari in Florenz.



2. Palladios „Basilika“ in Vicenza.

Nach Photographie der Gebrüder Alinari in Florenz.

vom römischen Frühbarock aber nur zu verwerten, was dem Empfinden der geschäftigen, heiteren Seestadt entsprach. An der Hauptstraße ordnete er die Häuser dergestalt einander gegenüber an, daß man von der Eingangshalle des einen in die des anderen hinüberblickte. In den Höfen und Hallen vertreten noch Säulen die Pfeiler Roms. Die Schauseiten werden in der Regel noch in zwei Hauptstockwerken, denen niedrigere Halbgeschosse (mezzanini) eingefügt sind, durch Pilaster oder Halbsäulen in zwei Ordnungen gegliedert. Der Hauptreiz liegt in der neuartigen, den neuen Bedürfnissen angemessenen Verteilung und Gestaltung der anmutigen Eingangshallen, der oft engen Säulenhöfe, der bequemen Treppen und der geräumigen Hauptsäle, die alle durch ein übersichtliches Achsensystem miteinander verbunden und aneinander gebunden sind. Alessis Einzelformen pflegt die Wucht barocker Wirkung noch zu fehlen; aber an vielen, willkürlich gestalteten Einzelheiten, neben denen die alten Mäander- oder Wellenbänder wieder auftauchen, läßt sich der Werdegang des Barocks doch auch in ihnen verfolgen. Durchbrochene Fenstergiebel z. B. gelten schon als selbstverständlich.

Alessis Haupthäuser an der Strada nuovo sind später zum Teil umgebaut worden. Der Palazzo Cataldi-Carega, den Castelli (S. 18) weiterführte, trägt noch eine zierliche Marmorpilastergliederung. Am Palazzo Spinola hat diese sich, nachmals verändert, bereits in ein gemaltes Scheingerüst verwandelt. Andere Paläste Alessis suchen durch einen äußeren Säulenhof, Terrassen- und Loggienvorbauten in engere Fühlung mit der Außennatur zu treten. Paläste dieser mehr stadtvillenmäßigen Art sind der leider nicht in seiner alten Gestalt erhaltene Palazzo Sauli (1555—56) und der dreistöckige Palazzo Lercari, dessen Mittelbau sich hinter einen anmutigen Säulenarkadenhof zurückzieht, während die kräftig vorspringenden Seitenflügel in offene Säulenlauben aufgelöst sind. Alessis ländliche Villen aber verzichten auf den inneren Hof, um sich in Loggien und Hallen nach dem Garten zu öffnen, dessen Terrassen und Anlagen durch gleiche Achsen mit ihnen verknüpft sind. Seine Villa Pallavicini (delle Peschiere) zu Genua, deren Herrenhaus von Bergterrassen emporgehoben wird, offenbart seine Beherrschung der Bodenverhältnisse; seine Villa Imperiali zu Sampierdarena, die am Fuß ansteigender Terrassen liegt, aber zeigt ihn als bahnbrechenden Gartenkünstler.

Größer und freier als Alessis genuesische Stadtbauten entfaltet sich sein Palazzo Marini (1558), das jetzige Rathaus, zu Mailand, dessen großartiger Hof (Taf. 6, Abb. 1) im Erdgeschoß das von Giulio Romano nach Mantua (Bd. 4, S. 373) getragene, in Oberitalien rasch verbreitete, auch in Genua von Alessi vielfach benutzte Motiv der abwechselnd durch Bogen und durch gerades Gebälk verbundenen Säulenpaare verwendet, im Obergeschoß aber zu immer üppigeren und barockeren Motiven greift. In ähnlichem Reichtum prangen die Schauseiten des Gebäudes, die es unzweifelhaft machen, daß auch die überreiche, wenngleich noch nicht sonderlich vereinheitlichte Prachtfassade der Kirche Santa Maria presso San Celso zu Mailand (1568) von Alessi herrührt. Als sein kirchlicher Hauptbau aber gilt Santa Maria di Carignano (1552—88) zu Genua, zu der er freilich nicht viel mehr als den Grundriß beigetragen haben kann. Dieser entspricht dem Michelangelos zur Peterskirche in Rom. Das Innere der Kirche ist ein wirkungsvoller, durch korinthische Pilaster belebter Fünfkuppelbau. Das Äußere wird unterhalb der hochragenden Kuppel durch die Vierecktürme an den Ecken der Schauseite und den unorganisch hohen Dreieckgiebel ihrer Mitte beherrscht. Alessi starb in seiner Vaterstadt Perugia, der er niemals untreu geworden war.

Sechs Jahre jünger als Alessi war der große Andrea Palladio von Vicenza (1518 bis 1580), der klassischste der klassischen Spätrenaissance-Meister Oberitaliens, der gleichwohl

durch die Wucht und Größe seiner „Baugesinnung" und durch die organische Folgerichtigkeit der axialen und rhythmischen Aneinanderfügung seiner Räume und seiner Wandgliederungen über die Einfachheit der Hochrenaissance hinauswies und auf Jahrhunderte vorbildlich wirkte. Auch Palladio war Oberitaliener von Geburt, aber durch wiederholte Romfahrten seiner künstlerischen Erziehung nach zum Römer geworden: die Nachahmung der römischen Antike im Geiste Vitruvs war der Leitstern, dem seine Schriften („Vier Bücher über die Baukunst") und seine eigenen Bauten folgten. Im Gegensatze zu Michelangelos subjektiver Auffassung und Verarbeitung der antiken Formen war es Palladio nur darum zu tun, sie im großen wie im einzelnen richtig und ihrer inneren Gesetzmäßigkeit entsprechend wiederzugeben; und großartig verstand er es, eine neue, selbständige Raumbildung neuen Aufgaben dienstbar zu machen. Bezeichnend für Palladios Großsinn ist seine Bevorzugung der „großen Ordnung", die mehrere Stockwerke mittels hoher, durchgehender Pilaster zusammenfaßt, wie freilich schon Alberti, der Palladios eigentlichster Vorgänger ist, es an Sant' Andrea zu Mantua (Bd. 4, S. 185), Bramante im Inneren der Peterskirche, Michelangelo an verschiedenen Bauten doch noch in anderem Sinne vorgebildet hatten.



Abb. 2. Palladios Palazzo Valmarana in Vicenza. Nach Photographie.

Zu Palladios früheren Arbeiten (seit 1546) gehört die Bogenhalle, die als überaus reiches und prächtiges Festgewand das alte Stadthaus, die „Basilika", von Vicenza in beiden noch nicht zusammengezogenen Geschossen umzieht (Taf. 6, Abb. 2). Die Bogen werden im Erdgeschoß von dorischen, im Obergeschoß von ionischen gebälktragenden Halbsäulen eingefaßt, ruhen selbst aber auf kleineren, freistehenden, einwärts gestellten Doppelsäulen derselben Ordnungen. Über dem Kranzgesims läuft eine abschließende Deckenbrüstung (Balustrade) entlang; und aus Balustraden wachsen auch die Bogenöffnungen der Obergeschosse hervor. Die Gesamtgliederung ist noch völlig unverklammert, nur im Gebälk verkröpft, geht aber in ihrer wuchtigen Fülle doch schon über reine Hochrenaissancewirkung hinaus.

Von Palladios vielbewunderten Privatpalästen, in denen der Meister die Aneinanderfügung der Räume durch strenge Achsenbindung zur Vollendung brachte, ist der Palazzo Antonini zu Udine (seit 1556) der Schöpfungsbau, der, wie Brinckmann hervorhebt, das Ziel erreichte, nach dem man ahnend tastete. Die Weiterentwickelung lernt man am besten in Vicenza kennen. Der kraftvolle, ganz von Rustika umkleidete Palazzo Tiene (1556) in dieser Stadt trägt, wie die Spätbauten Bramantes, nur im Hauptgeschoß ein Pilastergerüst. Von Palladios noch in zwei Ordnungen übereinander gegliederten Palästen in Vicenza ist der Palazzo

Chieregati (1566, jetzt Pinakothek) im dorischen Erdgeschoß ganz, im ionischen Obergeschoß teilweise in offene Hallen aufgelöst, während der geschlossenere Palazzo Barbarano (1570) durch die gewölbte Säulenhalle ausgezeichnet ist, die in seinen Hof führt. Das Hauptbeispiel seiner maßgebenden Paläste mit der einen, der großen (S. 16), hier korinthisch-kompositen (Bd. 1, S. 446) Ordnung aber ist der prächtige Palazzo Valmarana in Vicenza (Abb. 2).

Von Palladios Villen, die Fritz Burger zusammenfassend behandelt hat, ist die „Rotonda“ bei Vicenza am bekanntesten: auf quadratischem Grundriß eine Kreuzung mit flachrunder Mittelkuppel und Eckzimmern, dazu vier gleiche Schauseiten, vor deren jeder sich eine



Abb. 3. Das Innere von Palladios Kirche San Giorgio maggiore in Venedig. Nach Photographie von Gebrüder Alinari in Florenz.

von sechs ionischen Säulen getragene antike Tempelhalle erhebt, ein dem Villenstil keineswegs angemessenes, wenn auch von Jahrhunderten nachgebildetes Motiv, das Palladio selbst z. B. schon in seiner Villa Barbaro zu Masèr reicher und mannigfaltiger verwertete. Auch Palladios übrige Villen zeigen, daß seine großartige Baugesinnung manchmal in keinem Verhältnis zur Größe und zur Wohnlichkeit des Gebäudes stand, an der er sie betätigte.

Von Palladios Bauten anderer Art ist das Teatro Olimpico in Vicenza wichtig als wohlgelungener Versuch der Anpassung der antiken Theaterbaukunst an neuzeitliche Verhältnisse. Aber auch auf dem Gebiete der Kirchenbaukunst hat Palladio Entscheidendes geschaffen. Seine wichtigsten Kirchen, die mit der „großen Ordnung“ ernst machen, liegen in Venedig. Zu Sansovinos San Francesco della Vigna schuf er die wirkungsvolle Schauseite, gleichzeitig in San Giorgio maggiore das Innere (Abb. 3) und Äußere einer dreischiffigen Pfeiler- und Kuppelbasilika mit einer aus säulentragenden Giebeln und Halbgiebeln zusammengesetzten Vorderseite. Noch organischer aber verschmolz Palladio alle diese Motive in der

herrlichen, einschiffigen, von Kapellen begleiteten, im Chor von Säulen umstellten Erlöserkirche (Il Redentore), deren Schauseite das Muster der palladianischen antikisierenden Kirchenfassaden ist. Nur die Halbpilaster, die die Eckpilaster verstärken, erscheinen hier als Zugeständnis an den römischen Barockstil. Schon Goethe schrieb von Palladios Palästen in Vicenza: „Es ist wirklich etwas Göttliches in seinen Anlagen, völlig wie die Form des großen Dichters, der aus Lüge und Wahrheit ein Drittes bildet, dessen erborgtes Dasein uns bezaubert."

Alessi und Palladio waren aber keineswegs die einzigen Träger der oberitalienischen Baukunst der Spätrenaissance- und Frühbarockzeit. In Genua war neben Alessi vornehmlich der Maler Giovanni Battista Castelli von Bergamo (um 1509—69) tätig, der den Palazzo Cataldi-Carega wohl nach Alessis Entwurf ausführte, an den Schauseiten und im Innern seiner eigenen Bauten aber, wie der Paläste Raggio-Podestà und Imperiali (Abb. 4), bei edler Gesamteinteilung eine üppige Pinsel- und Stuckausschmückung entfaltet, deren Barock manchmal schon zum Rokoko abzuschweifen scheint. Der Palazzo Imperiali zeichnet sich durch die wirkungsvolle Bindung seiner Eingangshalle, seines Hallenhofes und seines Treppenhauses aus. Der bedeutendste Nachfolger Alessis in Genua aber war Rocco Lurago, dessen großartig angelegter Palazzo Doria-Tursi (jetzt Stadthaus), den Burckhardt als Beispiel der auch in Genua einreißenden Verwilderung der Formensprache hinstellte, schon von Gurlitt mit Recht als das mächtigste und unbedingt wirkungsvollste Bauwerk der Strada nuova gefeiert wurde. Jedenfalls wurde er das Vorbild jener raumschöneren, mit malerischeren Terrassen und größeren Säulenhöfen ausgestatteten Palastanlagen, die das 17. Jahrhundert dem Boden Genuas entsprießen sah.



Abb. 4. Castellis Schauseite des Palazzo Imperiali in Genua. Nach Raschdorff, „Palastarchitektur Oberitaliens usw.; Genua". Berlin 1886.

In der Kirchenbaukunst blieb auch Genua dem Säulenbau länger treu als irgendeine andere Stadt Italiens. Selbst Giacomo della Porta (S. 10) schuf hier in der Annunziata noch eine Säulenbasilika alten Schlages; und mit edel und eigenartig wirkenden Doppelsäulenstellungen schlossen Kirchen wie San Siro (1576) und die Madonna delle Vigne (1586) sich an.

In Venedig, der siegreichen Nebenbuhlerin Genuas, endlich hat die Baukunst im 16. Jahrhundert vor, neben und nach Jacopo Sansovino (Bd. 4, S. 395) keineswegs gefeiert. Ganz dem 16. Jahrhundert gehört Giovanni da Ponte (1512—97) an, der den Canale grande durch den mächtigen Bogen des Ponte Rialto überspannte und in seinem Gefängnisbau (Carceri) ein minder trotziges Seitenstück zu Sansovinos Zecca schuf. Bis ins 17. Jahrhundert

hinein lebte Sansovinos Schüler Alessandro Vittoria (1525—1608), der sich in seinem Palazzo Balbi (Guggenheim) als zeitgerechter Durchschnittsbaumeister bewährte. Am Schluß der Reihe aber steht der letzte der „großen Theoretiker“, Vincenzo Scamozzi (1552—1616), Palladios Landsmann und Bewunderer, der freilich durch sein Werk „Architettura universale“ einen größeren Einfluß gewann als durch seine Bauten. In Venedig schreibt Gurlitt ihm Sansovinos prächtigen Palazzo Corner della Cà grande, schreibt Pauli ihm überzeugender den Palazzo Contarini Serigni zu, der auf jenem fußt. Beglaubigtermaßen ist Scamozzi der Schöpfer des palladianischen Palazzo Trissino-Barton (seit 1586) in Vicenza und der Procurazie nuove in Venedig, der langgestreckten Amtsgebäude, die Sansovinos Bibliothek (Bd. 4, S. 396) am Markusplatz entlang fortsetzen und sich auch stilistisch so eng an sie anschließen, wie ihr barockes zweites Obergeschoß es erlaubt. Dem 17. Jahrhundert blieb es auch in Venedig vorbehalten, massiveren und malerischeren baulichen Wirkungen nachzuspüren; aber wenn die Einzelformen hier auch allmählich ausschweifender wurden, so hat der eigentliche römische Barockstil doch niemals Eingang in Venedig gefunden.

In Bologna, der Stadt des „großen Theoretikers“ Serlio (Bd. 4, S. 397, 557), in der sein Geistesverwandter Vignola (S. 10) sich durch Bauten mit bereits barock wirkenden Einzelheiten, wie den Palazzo Bocchi-Piella (1547), seine Sporen verdient hatte, entwickelte sich in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts der Maler Pellegrino Tibaldi (1527 bis um 1592, nach Bolognini) als Baukünstler in derselben Richtung wie Palladio, aber ohne dessen Folgerichtigkeit. Zu seinen Hauptbauten gehört hier der prächtige, in Einzelheiten frühbarocke Universitätshof. Klassische Spätrenaissance mit geringen barocken Anklängen vertritt seine edle einschiffige Kuppelkirche San Fedele in Mailand. Reicher wirkt San Gaudenzio in Novara. Indessen sind seine klassischen Kirchenfassaden noch zweistöckig, wie die der Römer, nicht eingeschossig, wie die Palladios.

Die Weiterentwickelung zum Hochbarock, die um 1630 einsetzt, führt uns zunächst wieder nach Rom zurück. Sie äußert sich eigentlich nur in einer folgerichtigen Steigerung aller Bestrebungen des Frühbarocks. Wie immer, ist der Eindruck ein verschiedener, je nachdem man diese oder jene Seite der Entwickelung vorzugsweise ins Auge faßt. Frankl, der freilich die Entwickelung von 1550 bis 1700 nicht spaltet, betont im Sinne Wölfflins die Verschmelzung des Grundrisses wie des Aufrisses „zu einer nachträglich zu teilenden Einheit“, das Herausheben der Mitten, die „Umdeutung aller einzelnen Körperformen in Teile“ eines zusammenhängenden Ganzen; Brinckmann bemerkt neben der reichsten Erscheinungsform der einfachsten Baugedanken vor allem die bis zur Verwischung und Verschmelzung aller Einzelbestandteile der Räume wie der Wände und Decken gehende, auf gegenseitiger Durchdringung von „Raumkörper“ und „plastischem Körper“ beruhende Vereinheitlichung der Bauwerke; Riegl sah die Neuerung, die um 1630 in Rom beginnt, vor allem darin, daß der große, schwere ernste Frühbarockstil allmählich leichteren und fröhlicheren Bildungen weicht. Die Pfeiler und Pilaster werden um diese Zeit wieder zu Säulen, die sich zuerst an den Fassaden noch zur Hälfte oder zu drei Vierteln eingebettet wieder einstellen, bald aber, zunächst im Inneren, ihre völlige Freiheit zurückgewinnen. Die großzügige, plastisch wirkende Einheitlichkeit des Aufbaues weicht malerischen Raumteilungen mit perspektivischen Durchblicken und Verkürzungen. Die wuchtigen, schlichten Palastfassaden erhalten eine reichere dekorative Gliederung zurück. Selbst der kirchliche Zentralbau, der im Frühbarock durchweg rechteckigen

oder ovalen Langhausbildungen Platz gemacht hatte, wird wieder aufgenommen. Aber jetzt erst geraten freilich, nach schüchternen früheren Versuchen, auch die senkrechten Mauern, einwärts und auswärts gebogen, in bewegte Schwingungen; und der Prachtliebe gesellt sich hier und da bereits jene fröhliche Anmut, die den Rokokostil vorbereitet.

Daß bei alledem die Einzelmeister sich keineswegs blind vom Zeitstrom tragen, sondern ihr eigenes Gefühl walten ließen, zeigt in Rom gleich der hochgepriesene und vielgeschmähte Meister Lorenzo Bernini aus Neapel (1598 bis 1680), der vor allem Bildhauer und als solcher der eigentliche Schöpfer des Hochbarocks war, als Baumeister aber in den Einzelformen manchmal von fast klassizistischer Strenge blieb, um dafür den perspektivischen Künsten und der leichter beschwingten Phantasie des Zeitstils um so entscheidender zum Durchbruch zu verhelfen. Baldinucci, Domenico Bernini, von Tschudi, Fraschetti, dem Pollak folgt, zuletzt Weibel, Voß und Riegl, haben Entscheidendes über Bernini geschrieben. Als Bildhauer wird er uns später beschäftigen. Zum Architekten entwickelte er sich sozusagen erst auf Geheiß Papst Urbans VIII. (1623—44). Seine erste als Bauwerk wirkende Schöpfung (1624 bis 1633) ist das gewaltige, von gewundenen Riesensäulen getragene Bronzetabernakel (Abb. 5) über dem Hochaltar der Peterskirche. Fast ohne gerade Linien, mit einem luftigen Volutenaufsatz gekrönt, ist es das reichst geschwungene, barockste Bauwerk, das Bernini geschaffen hat. Von der Mitwelt mit Begeisterung empfangen, von den Klassizisten aller Zeiten verspottet und geschmäht, erscheint es unbefangenen Kennern heute wieder als die „einzig mögliche Lösung" (Cornelius Gurlitt) der Aufgabe, die Mitte unter Michelangelos Kuppel zu betonen, ohne die Formen des Einbaues mit den Bauformen ihrer Umgebung zu verschmelzen. Sodann übernahm Bernini nach Madernas Tode den Weiterbau des Palazzo Barberini (1629 bis nach 1630) in Rom.



Abb. 5. Lorenzo Berninis Tabernakel der Peterskirche in Rom. Nach Photographie von Gebrüder Alinari in Florenz.

Die Gliederung der Masse in drei Vorsprünge und zwei zwischen ihnen eingelegte Rücksprünge ist neu für Rom, aber nicht eigentlich barock. Auch das dreigeschossige siebachsige Mittelrisalit wirkt mit seinen Rundbogenöffnungen zwischen Halbsäulen oder Pilastern eher altrömisch, wie das Kolosseum (Bd. 1, S. 476), als barock. Aber die perspektivisch abgeschrägten Bogenleibungen des zweiten Obergeschosses weisen schon auf Berninis eigensten Stil voraus; und eine neuartige Prachtschöpfung Berninis, die erst Borromini vollendete, ist die große, von toskanischen Doppelsäulen gestützte, in sechs ovalen Windungen ansteigende Haupttreppe dieses Palastes. Dann kehrte der Meister zur Peterskirche zurück, für deren beide Schauseitenenden er reichere, höhere, aber auch luftiger durchbrochene Türme plante als Maderna (S. 12). Seit 1638 wurde der Nordturm ausgeführt und 1641 mit einem Spitzhelm vollendet. Der Helm gefiel den Römern so wenig, daß er gleich darauf wieder abgetragen wurde; aber auch gegen den ganzen Turm — er sollte einen Riß in der Fassadenmauer verursacht haben — regte sich solcher Widerspruch, daß er 1646 wieder abgebrochen werden mußte. In der Tat hätten diese Türme, wenn sie ausgeführt worden wären, die Peterskirche vollends um die Wirkung von Michelangelos Kuppel gebracht. Die beiden ähnlichen Ecktürme, mit denen Bernini das altrömische Pantheon (Bd. 1, S. 479) versah, aber wurden, als „Eselsohren" Berninis verspottet, erst 1883 entfernt.

Unter Innocenz (1644—55) begann Bernini den Palazzo Monte Citorio zu bauen, dessen fünfteiliger Aufriß mit betonter vorspringender Mitte in schrägen Flächen gebrochen ist, also auf dem Wege zum Hochbarock über den Palazzo Barberini herausgeht. Unter Alexander VII. (1655—67) schuf Bernini als Baumeister zunächst 1661 die berühmte Königstreppe, die scala regia, des Vatikans (Taf. 7), die, in einem verhältnismäßig schmalen und kurzen, oben verengten Gang ansteigend, durch perspektivische Künste, wie die Anordnung der freistehenden ionischen Säulen zu beiden Seiten der Treppe in verschiedenen Abständen von den Wänden, zu einem überaus wirkungsvollen, gleichmäßig breit und reich erscheinenden Prachtbau umgestaltet wurde. Durch ähnliche perspektivische Künste wußte Bernini dann 1664 die Außenwirkung seiner kreisrunden Kuppelkirche der Himmelfahrt Mariä zu Ariccia zu steigern. Von ihrem Giebelvorbau ausgehend, umzieht die Kirche „als zweite Schale" eine Halbrundwand, die nach hinten abfällt, um dem Auge eine Erweiterung vorzutäuschen. Durch ähnliche Kunstgriffe gelang es dem Meister dann aber auch 1667, Madernas mächtige, breite Schauseite der Peterskirche in Rom, anstatt sie durch Ecktürme zu beschweren, durch eine auf dem weiten ansteigenden Platze vor ihr errichtete perspektivische Säulenganganlage scheinbar zu verengern und zu heben (Taf. 4). Die berühmten, schlichten, von einer Balustrade gekrönten dorischen Säulengänge gehen erst im spitzen Winkel geradlinig von den Ecken der Kirche aus, um dann mit zwei mächtigen, in breitem Eirund gebogenen Flügeln den ganzen Platz zu umfassen und durch ihre perspektivischen Verschiebungen zu vergrößern. Dieselbe Wirkung erzielte Bernini in seiner, nach Baldinucci vor 1667 vollendeten Kirche Sant' Andrea auf dem Quirinal. Es ist ein reich geschmückter, breit-ovaler Bau, der, da seine Hauptachse vom Eingang zum Altar in die Breitseiten verlegt ist, nicht als Langbau, sondern als Zentralbau erscheint. An der Rückkehr zum kirchlichen Zentralbau beteiligte der Meister sich also ebensowohl wie an der Rückkehr zum reinen, im römischen Sinne klassischen Säulenhallenbau.

In der weltlichen Baukunst reihte Bernini seinem Anteil an den Palästen Barberini und Monte Citorio unter Alexander VII. 1665 seine eigenste Schöpfung des Palazzo Odescalchi am Apostelplatz in Rom an, in dessen sieben Fenster breitem Mittelvorbau er sich an Palladio anschließt und zugleich den römischen Spätbarockpalast schuf. Das glatte Erdgeschoß wirkt als

Sockel des Gesamtbaues; nur die Türen sind von Säulen eingerahmt, die Balusterbalkone tragen. Die beiden Obergeschosse werden durch acht durchgehende Pilaster der Kompositordnung zusammengefaßt. Aus dem üppigen Tragsteingesimse erhebt sich ein mächtiges Dockengeländer. Von ihren echt barocken bauperspektivischen Kunstgriffen abgesehen, gehört Berninis Baukunst jener Richtung an, in der Barock und Klassizismus sich bereits „verketten".

Erscheint Bernini in seinen architektonischen Einzelformen selten übertrieben oder ausschweifend, so ist sein Mitbewerber und Gegner, der Lombarde Francesco Borromini (1599—1667), der Hauptmeister der hochbarocken Baukunst, der für die Vollendung der Durchdringung und Verschmelzung verschiedener Raum- und Wandkörper miteinander und für den Sieg der ein- und auswärts geschwungenen Fassadenlinien und der malerischen Licht- und Schattenwirkungen am Äußeren der mit mächtig rück- und vorspringenden Teilen ausgestatteten Gebäude die Verantwortung trägt. Antonio da Sangallos einwärts gebogene Fassade der Zecca vecchia (Bd. 4, S. 372) war nur ein leises Vorspiel. Die älteste geschwungene Kirchenfassade Roms und Borrominis ist die des Oratorio di San Filippo Neri (1638—50), die auch durch ihren gebrochenen, fast spätgotisch wirkenden Giebel, durch ihre willkürlichen Fensteraufsätze und Pilasterkapitelle vorbildlich für die Entwickelung des Hochbarocks wurde. Gleichzeitig begonnen, aber später vollendet war dann Borrominis kleine Kirche San Carlo alle quattro fontane zu Rom (1640—67; Taf. 8), der erste vollständige Kirchenbau, der ganz auf malerische Unregelmäßigkeit und geschwungene Grundlinien miteinander durchdringender Verschmelzung eines Rechtecks und eines Eirundes gestellt ist (Abb. 6). Dem engen Bauplatz entsprießt eine erstaunliche Lebensfülle. Für den Gesamteindruck ist hier jeder Anklang an die klassische Antike überwunden.

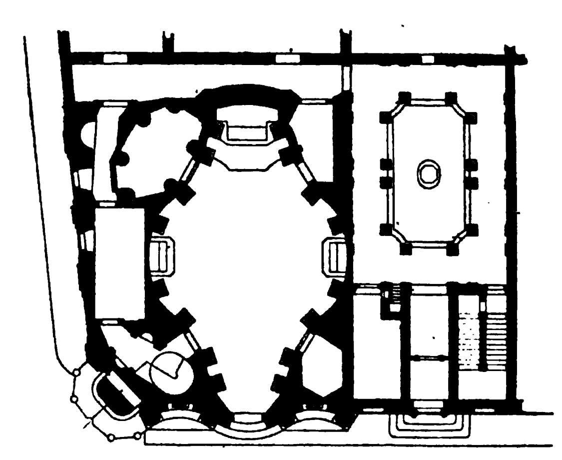


Abb. 6. Borrominis Grundriß von San Carlo alle quattro fontane in Rom. Nach Gurlitt, „Geschichte des Barockstils in Italien". Stuttgart 1887.

Zum Zentralbau kehrte Borromini in Sant' Ivo alla Sapienza zurück, dessen Hauptwände auswärts, dessen Kuppeltrommelwände einwärts gebogen sind. Im Grundriß durchdringen zwei Dreiecke sich zu einem Sechseckstern. Seit 1649 leitete Borromini den Weiterbau des von Bernini begonnenen Collegio di propaganda fide, dessen dreimal geschwungene und mit merkwürdig gestalteten Nischenfenstern versehene Seitenansicht wieder in allen Ausladungen schwelgt, die sich an enger Straßenfront nur irgend entfalten konnten. Von 1653—57 arbeitete der Meister an Rainaldis (S. 23) breitgelagerter, mit Seitentürmen versehener Kuppelkirche Sant' Agnese in Rom. Daß ihre reiche, zwischen den kräftig vorspringenden Türmen und dem übergiebelten Mittelrisalit einwärts gebogene Schauseite nicht von Rainaldi, sondern von Borromini entworfen, wie Pollak annimmt, scheint sicher zu sein. Daß auch die schlanke, spitze Kuppel Borrominis Werk ist, die Türme aber von Giovanni Baratta herrühren, hat Hempel dargetan. Von Borrominis weltlichen Bauten sucht der zweite Hof des Palazzo Spada in Rom (1638) durch einen Säulengang mit perspektivischen Reliefbildungen wieder eine Tiefe



Tafel 7. Scala regia von Lorenzo Bernini im Vatikan zu Rom.

Nach G. Magni, „Il Barocco a Roma“, Turin o J.



Tafel 8. Francesco Borromini: Inneres von San Carlo alle quattro fontane in Rom.

Nach G. Magni, a. a. O.

vorzutäuschen, die er nicht hat, wogegen die Gartenseite seines Palazzo Falconieri in Rom (1650—58) mit ihrer luftigen, üppigen Loggia die ganze Einbildungskraft des Meisters verrät, der am meisten dazu beigetragen hat, die Baukunst von dem hergebrachten Schema der „großen Theoretiker" zu befreien.

Im Sinne des Hochbarocks wirken in Rom dann vor allem noch Pietro Berettini da Cortona, der große Ausstattungsmaler, Carlo Rainaldi, der Sohn Girolamo Rainaldis, der den römischen Barockstil nach Oberitalien gebracht hatte, und Carlo Fontana, der die Schule Berninis ins 18. Jahrhundert hinüberleitete.

Pietro da Cortonas (1596—1669) Name ist aufs engste mit den mächtigen, aus vielfach vor- und durcheinandergeschobenen vergoldeten Stuckrahmen und üppigen Figuren- und Ornamentmalereien zusammengesetzten Barockdecken der großen Palastsäle der Mitte des 17. Jahrhunderts verknüpft. Am berühmtesten sind seine Decken im Palazzo Barberini zu Rom und im Palazzo Pitti zu Florenz. Kirchenausschmückungen, wie die des Inneren der Chiesa Nuova und von San Carlo al Corso in Rom, schließen sich an. Alles ist festlich, prächtig und farbig. Seine wirklichen Bauten sind im einzelnen weniger barock als in der Gesamtempfindung. Wie reizvoll im Inneren der Zentralkuppelkirche Santi Luca e Martino zu Rom, in der ausnahmsweise das Schiff und die Krypta miteinander verschmolzen sind, die zwölf Paare ionischer Doppelsäulen, von denen vier an den Vierungseckpfeilern die Kuppelbogen tragen, die übrigen in den Rundschlüssen der verlängerten Kreuzarme die Altäre bewachen! Wie merkwürdig aber durch ihre aus- und einwärtsgebogenen Mauerteile, die aus zwei durcheinander hindurchwachsenden Einheiten zusammengeschweißt scheinen, das Äußere von Santa Maria della Pace in Rom, das durch perspektivische Künste wieder umfangreicher erscheint, als es ist! Carlo Rainaldi (1611—91), den Hempel eingehend gewürdigt hat, ging weiter als alle seine Vorgänger in der Ausnutzung weit vorspringender und tief zurücktretender Teile für die Belebung der Schauseiten durch Licht- und Schattenwirkungen. Reich, kräftig und klar wirkt Sant' Agnese an der Piazza Navona (1652), die breite, stark gegliederte Kirche (S. 22), deren Grundriß von Rainaldi dem Aufbau Borrominis doch die Richtung angewiesen hat. Rauschend und übermütig aber tritt Rainaldis Santa Maria ai Campitelli (1665) uns mit ihren mächtigen Vorkragungen, ihren völlig befreiten korinthischen Wandsäulen, ihren überstarken Gebälkverkröpfungen und ihren willkürlichen Giebelausschnitten entgegen; und in gleichem Sinne noch säulenreicher und üppiger, noch augenfälliger auf perspektivische Wirkungen berechnet und vor allem noch verschwenderischer mit plastischen Standbildern bedacht ist die berühmte Schauseite, mit der Rainaldi um 1670 Olivieris und Madernas Kirche Sant' Andrea della Valle vollendete. Wie klassisch ruhig wirkt dagegen della Portas Schauseite der Jesuskirche! Welch folgenschwere Weiterentwickelung liegt zwischen diesem Bau und jenem! Und doch hält Rainaldi sich fester an das altrömische Säulengerüst als die Durchdringungs- und Schwingungskünstler vom Schlage Borrominis. Ein Schüler Berninis mit borromineskem Einschlag aber war der gelehrte Lombarde Carlo Fontana (1634—1714), der Werke über die Peterskirche und über das Kolosseum veröffentlichte, an den verschiedensten Bauwerken Roms mit- oder weiterarbeitete, Kirchenkapellen und Palastanbauten schuf, in seinen eigensten Werken aber, wie in der Kirche San Marcello in Rom mit ihrer gebogenen Fassade und ihren klassischen Freisäulen, Anklänge an Bernini und an Borromini miteinander verschmilzt. Indem Fontana beider Lehren zu Anfang des 18. Jahrhunderts über die Alpen verpflanzte, trug er viel zur Weiterverbreitung eines äußerlich anempfundenen italienischen Barockstils bei.

Auch die Verschmelzung der spätflorentinischen mit der römischen Schule vollzog sich, wenn Gurlitt recht hat, durch Carlo Fontana, dem Gurlitt z. B. die barocke Hofseite des Palazzo Capponi in Florenz zuschreibt. Selbständig aber verlief der florentinische Barockstil mit nüchtern klassizistischen Anklängen in den zahlreichen Palast- und Kirchenbauten Gherardo Silvanis (1579—1675), dessen Schauseite von San Firenze mit ihrem Attikaaufsatz und ihren nach außen gerichteten Halbgiebeln über dem von korinthischen Doppelpilaster getragenen Flachbogengiebel zu den seltsamsten Bildungen des Barockstils der Arnostadt gehört.

Nach Neapel verpflanzte wieder ein Lombarde, verpflanzte Cosimo Fansaga (1591 bis 1678), der in Rom unter Bernini gearbeitet hatte, den reichen römischen Barockstil. Im Kirchenbau begann auch er mit Langbauten, wie San Fernando (1628), endete auch er mit Zentralbauten, wie Santa Maria Maggiore (1651) und Santa Teresa a Chiaia (1652 bis 1662). Die Pracht seiner Innenräume im Pfeilerbogen- und Pilasterstil zeigt der berühmte, weißmarmorne Bogenhallenkreuzgang von San Martino. Fast wie klassische Hochrenaissance aber wirkt noch seine Schauseite der Sapienza zu Neapel: über kräftigem Sockelgeschoß eine von ionischen Doppelsäulen getragene Rundbogenhalle zwischen links und rechts selbständig zum Hauptgebälk emporstrebenden, mit korinthisierenden Pilastern geschmückten Flügeln. Ein gutes Stück der neapolitanischen Baukunst des 17. Jahrhunderts wurde durch dieses ansprechende Vorbild bestimmt.

Anderseits aber verfielen die Nachahmer Fansagas in Neapel in wilde Übertreibungen; und aus diesen wuchs ein modenesischer Baumeister, Guarino Guarini (1624—85), während seines Aufenthaltes im Süden mit selbständiger Kraft und leidenschaftlichem Überschwang zu dem „barocksten aller Architekten" hervor. In seinem Lehrbuch der Architektur, das erst nach seinem Tode erschien, geht auch er zwar von Palladio und von Vignola aus, sagt aber ausdrücklich, daß er einige alte Vorschriften verbessern und einige neue hinzufügen wolle. Vertieft man sich in seine beim ersten Anblick wirren Baugedanken, so erkennt man, daß seine ausschweifenden Phantasien sich doch meist auf festen mathematischen Grundlagen bewegen. In Süditalien wurde ihm die phantastisch unregelmäßig wirkende, mit ihrem spiralig umwundenen Kegelturm, der 1908 im Erdbeben zusammengestürzt ist, ausgestattete Landkirche San Gregorio zugeschrieben. Aber erst in Turin, im Dienste der prachtliebenden Herzöge von Savoyen, entfaltete Guarini seit den siebziger Jahren seine Eigenart zu machtvoller Größe, indem er in weltlichen und kirchlichen Bauten die letzten Folgerungen der rhythmisch belebten Raumverschränkung und Raumdurchdringung zog. Der Palast der Akademie der Wissenschaften, ein gewaltiger düsterer Backsteinbau von 1674, dessen Einzelformen nicht durch Formbrand, sondern durch Hammerschlag hergestellt sind, zeichnet sich durch überbarocke Fensterbedachungen mit aufgerollten Giebelansätzen und barock umrahmten Oberlichtern, der großartigere Palazzo Carignano von 1680 durch die üppige Doppelschwingung seines Grund- und Aufrisses, durch das kühne Ineinandergreifen sechseckiger, rechteckiger und ovaler Räume, durch die Großzügigkeit seiner Gesamtgliederung und die Pracht seines unten toskanischen, oben korinthischen äußeren und inneren Pilaster- und Säulenschmuckes aus. Die Einzelheiten erscheinen roh und willkürlich. Von Guarinis Turiner Kirchenbauten ist San Lorenzo (1687 vollendet) eine fassadenlose Rundkirche, deren Inneres, ein Achteck mit konkaven und konvexen Ausbiegungen und eigenartig gebildeter Kuppel (Abb. 7), keine einzige gerade Linie, vielmehr eine Fülle durcheinandergeschlungener Wellen- und Kreissegmentlinien zeigt; und auch die

Königskapelle „del Sudario“ am Dom, deren merkwürdige Stichbogenkuppel sich über einem neunteiligen Kreise mit künstlichen Durcheinanderschiebungen erhebt, gehört zu den willkürlichsten, aber auch geistvollsten Schöpfungen des ganzen Barockstils.

An barocker Phantasie wurde Guarini nur noch von dem Jesuitenpater Andrea dal Pozzo aus Trient (1642—1709) übertroffen, der, von der raumerweiternden perspektivischen Architekturmalerei ausgegangen, zu plastisch-architektonischen Altarbauten überging, um schließlich auch geistvolle, freilich in Italien nicht ausgeführte Entwürfe für ganze Gebäude zu schaffen. In einem besonderen Buche verteidigte er seine ausschweifenden Phantasien über antike Säulenthemata. Berüchtigt ist seine Verteidigung „sitzender Säulen“ an einem seiner Altarentwürfe. Am besten lernt man ihn in Sant' Ignazio zu Rom kennen. Das Tonnengewölbe des Langhauses wird durch die Freskomalerei Pozzos (1681) in einen hohen, offenen Hof verwandelt, zu dem der Himmel mit seinen Heiligen hereinblickt. Es ist nach Brinckmanns Ausdruck „nicht Raumverschlingung, sondern Raumwirbel“. Aber auch das Kuppelbild und die Altarnischenfresken bannen die himmlische Unendlichkeit in den irdischen Raum, der mit Leichtigkeit verdoppelt, verdreifacht, verzehnfacht erscheint. In gleicher Art wurde sein Chor der Jesuitenkirche in Rom wirklich in Stein ausgeführt. Von seinen Altären aber sind die des Luigi Gonzaga in Sant' Ignazio und des Jesuiten Loyola in der Jesuskirche am berühmtesten. Wie bewußt er in seiner Richtung vorging, zeigt sein Buch über Bild- und Bauperspektive, das zuerst 1693 in Rom erschien.

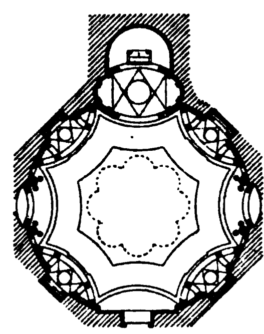


Abb. 7. Guarinis Grundriß von San Lorenzo in Turin. Nach Gurlitt, a. a. O.

Mit plastischen Mitteln suchte übrigens auch Antonio Gherardi (1664—1702) den Raum perspektivisch zu erweitern, wie er dies 1685 in seiner Kuppel von San Carlo ai Catinari in Rom, vor allem aber in einer Kapelle von Santa Maria in Trastevere ausführte, deren überbarocke Scheinarchitektur freilich in schlichteren Formen schon von Bramante in San Satiro zu Mailand (Bd. 4, S. 252) vorgebildet worden war. Als barocksten und eigenwillig phantastischsten Palast Roms aber nennt Gurlitt den Palazzo Doria Pamfili am Korso, den der Theatermaler Gabriele Valvassori um 1690 errichtete. Auch hier Bogenstellungen in künstlerischer Perspektive, auch hier übereck und in Rinnen gestellte Säulen, vorspringende Balkone und wogende Gesimse.

Besondere Wege ging neben all dieser auf- und abschwellenden Herrlichkeit die Baukunst der beiden großen oberitalienischen Meerbeherrscherinnen, Venedigs und Genuas.

Venedigs Baukunst blieb im 17. Jahrhundert von der Jacopo Sansovinos und Andrea Palladios (S. 19 und Bd. 4, S. 395) abhängig. Wenn die Einzelformen auch allmählich ausschweifender werden, so hat der eigentliche römische Barockstil hier doch niemals Eingang gefunden. Die Weiterentwickelung der Art Sansovinos und Palladios knüpft sich besonders an den Namen Baldassare Longhenas (um 1604—82) an, dessen frühe Schöpfung, die Kirche Santa Maria della Salute (1631; Abb. 8), die den Eingang zum Canale Grande so eindrucksvoll beherrscht, eigentlich einen Doppelraum mit zwei Kuppeln und zwei Türmen umfaßt. Über dem vorderen, achtseitigen, von außen mit triumphbogenartigem Türbau versehenen Hauptraum, aus dessen sechs Seitenwänden, mit ihm verklammert, nach außen viereckige, mit Giebeln bekrönte Kapellen vortreten, wölbt sich über hoher Trommel die höchste und größte der Kuppeln. Die niedrigere, zweite bedeckt den hinteren Raum vor dem Chor. In der

großen korinthischen Ordnung des Inneren und des Portals folgt Longhena der Art Palladios. Sechzehn mächtig aufgerollte Schneckenstreben, die die Trommel mit dem Dach verbinden, verleihen dem Äußeren ein ganz besonderes Gepräge. Trotz aller Willkürlichkeiten ist der leuchtende Marmorbau ein abgerundetes Kunstwerk. In Longhenas späteren Kirchenbauten tritt der Einfluß Palladios zurück. In Santa Maria degli Scalzi (seit 1646) erinnert nur noch der Grundriß mit der ruhigen Achsenbindung der Einzelräume an Palladio. Auch die Schauseite seiner Ospedalettokirche von 1674, die einen Überreichtum an plastischen Architekturformen zeigt, ist in zwei Stockwerken aufgebaut. Den Erdgeschoßpfeilern, die nach oben hermenartig verbreitert und hier mit Tierfratzen geschmückt sind, entsprechen Obergeschoß-Atlanten, die als menschliche Lastträger erscheinen. Berühmt ist Longhenas mächtige Barocktreppe vor Palladios Kirche San Giorgio maggiore (S. 17). Longhenas Hauptpaläste aber schließen sich, wenn auch in ausladenderen Einzelformen, noch unmittelbar an Jacopo Sansovinos Bibliothek (Bd. 4, S. 396) an. Sein Palazzo Pesaro (um 1650) trägt über einem Erdgeschoß von kristallartig zugehauenen (facettierten) Rustikaquadern zwei Obergeschosse, deren Mauerflächen ganz in Säulen, Rundbogenfenster und Balustraden aufgelöst sind. Die Rundbogen selbst ruhen auf kleineren Säulen, und in den Zwickeln entfaltet sich ein reiches plastisches Leben. Longhenas Palazzo Rezzonico (1680) schmückt sogar sein Rustika-Erdgeschoß mit einer dorischen Säulenordnung.



Abb. 8. Baldassare Longhenas Kirche Santa Maria della Salute in Venedig. Nach Photographie von Gebrüder Alinari in Florenz.

An Longhena schloß sich sein jüngerer Nebenbuhler Giuseppe Sardi oder Salvi (um 1630—99) an, der Longhenas Kirche Santa Maria degli Scalzi seit 1683 mit ihrer üppigen

zweistöckigen, an ihren Sockeln noch schreinerhaft verzierten, an ihren Oberwänden mit korinthischen Doppelsäulen und Nischen gefüllten Giebelfassade versah. Seine eigene Kirche Santa Maria Zobenigo schmückte er mit einer ähnlichen Schauseite, die durch Standbilder, Karyatiden und weltliche Reliefs (Seeschlachten an den Sockeln) ohne schwülstige Einzelformen doch barock überladen erscheint. Den Höhepunkt der Übertreibung aber erreichte dieser Stil in Alessandro Tremignans (Tremigliones) Schauseite der Moseskirche (1688). Ihre Erdgeschoßsäulen prangen nach der Art derer Delormes (Bd. 4, S. 566) in Rustikamänteln, ihre Obergeschoßpilaster werden durch ein mächtiges Halbrund durchbrochen, ihre Türbekrönungen sind mit Sarkophagen geschmückt. Eine üppig bewegte Plastik überwuchert alle Architekturformen.

Die Profanbauten der Nachfolger Longhenas wurden bald schematischer und nüchterner. Doch verdient Giuseppe Benonis Zollhalle (Dogana, 1678—81), ein dreieckiger Rustika-Arkadenbau mit barockem Turm, wegen der Keckheit, mit der sie sich am Eingang des Canale Grande der Salutekirche zu Füßen legt, hervorgehoben zu werden.

Genua war im Gegensatze zu Venedig nach wie vor die Stadt der prächtigen Säulenhöfe und der wirkungsvollen Palastanlagen auf ansteigendem Gelände. Auf die Via nuova (S. 14) folgte die Via nuovissima, auf diese die Via Balbi, in der die reiche Familie Balbi zu Anfang des 17. Jahrhunderts ihre Prachtpaläste errichtete. Auf Baumeister wie Galeazzo Alessi und Rocco Lurago (S. 18) aber folgte der Florentiner Bartolommeo Bianco (1604—56), der zum genuesischen Hauptarchitekten des 17. Jahrhunderts wurde. Barock im Sinne der römischen Schwere und Ausladung ist auch er niemals; doch brachte er Buontalentis (S. 14) feinempfundene Willkürlichkeiten bei strenger Gesamthaltung geschmackvoll zur Geltung, und dem Verlangen der Hochbarockzeit nach Raum- und Wandkörper-Verklammerungen trug auch er Rechnung. Seine Säulenhöfe sind unvergleichlich herrlich. Seine Schauseiten sind in guten, großen Verhältnissen, aber schmucklos entworfen. Mächtige Gurte trennen die Stockwerke, die in der Regel nur durch die schlichten, doch mit Balkonbrüstungen versehenen Fensteröffnungen gegliedert sind. Ein Hauptwerk Biancos in dieser Richtung ist der Palazzo Balbi Senarega, der sich durch die einfache Pracht seiner wohltuend angeordneten inneren Säulenstellungen auszeichnet. Reicher und festlicher noch wirkt der Palazzo Durazzo Pallavicini (vormals Balbi). Besonders die Eingangshalle mit ihren toskanischen Säulenbogen und die feinen Bogenhallen der gleichen Ordnung, die den prächtigen Hof umgeben, verleihen ihm einen großartig vornehmen Charakter. Das berühmte Treppenhaus gehört jedoch erst dem 18. Jahrhundert an. Alle Paläste dieser Art aber übertrifft Biancos Universitätspalast, das vormalige Jesuitenkolleg. Schon die Fassade mit ihren künstlerisch umrahmten Fenstern ist reicher gestaltet. Die Anlage des Hofes (Abb. 9) in zwei durch Treppen verbundenen Ebenen ist malerisch und architektonisch von höchster Wirkung. Die Doppelsäulen der Bogengänge verstärken und erleichtern die Raumgliederung. Den toskanischen Säulenpaaren des Erdgeschosses entsprechen ionische mit Eckvoluten im Obergeschoß. Die im Hintergrund aufsteigende Treppe, die sich „in doppelten Läufen mit ihren zwei Geschossen und der Terrasse über ihr verschlingt" (Brinckmann), weist hinauf und hinaus. Was der genuesische Palastbau an köstlichen Durchblicken zu bieten hat, tritt hier vollendet in die Erscheinung.

Daß Genua auch im Kirchenbau fast allein in Italien dem Säulenbau treu blieb, haben wir bereits gesehen (S. 18). Daß es um die Mitte des 17. Jahrhunderts aber ebenfalls zum Zentralbau zurückkehrte, beweisen Kirchen wie Sant' Antonio Abate und Santa Maria di Rimedio.

Bedeutendere oberitalienische Zentralkirchen dieses Zeitalters sind Sant' Alessandro in Zebedia zu Mailand (seit 1602) von Lorenzo Binago (gest. 1629), deren späteres hochbarockes Äußere dem vornehmen, mit acht freistehenden Säulen unter der Kuppel ausgestatteten Inneren keinen Abbruch tut, und der neue Dom in Brescia von Giovanni Lantana, ein Bau (seit 1604), der zu den klarsten und edelsten des Jahrhunderts zählt. Zu den prächtigsten oberitalienischen Palastbauten dieser Zeit aber gehört noch der Palazzo di Brera in Mailand, der seit 1651 nach Plänen Francesco Maria Richinis, des Leiters des Dombaues von 1605 bis 1608, ausgeführt wurde. Sein Doppelsäulen-Arkadenhof zeigt römische Wucht und genuesische Leichtigkeit in glücklicher Verschmelzung.



Abb. 9. Bartolommeo Biancos Hof der Universität Genua. Nach Photographie von Gebrüder Alinari in Florenz.

Wahrlich, an selbstempfindenden Baumeistern, die, wo auch ihre Wiege gestanden, den Bauten jeder Stadt ihr besonderes Gepräge gaben, fehlte es in Italien auch im 17. Jahrhundert nicht. Gerade Italiens Baukunst blieb daher auch noch weithin tonangebend.

Um 1700 begannen in Italien die Wogen des Hochbarocks sich zu glätten. In der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts treten uns freilich noch italienische Bauwerke eigentümlichen Barockstils entgegen; daneben aber regen sich sofort bemerkenswerte Ansätze zum Klassizismus, der hier freilich in der Regel nur zur „Spätrenaissance" Palladios (S. 15) zurückkehrt. Ein Übergreifen französischen Rokokostiles aber läßt sich nur in einigen wenigen Beispielen Nordwestitaliens nachweisen, wie im Saalschmuck des Palazzo Serra in Genua, der freilich erst 1755 von dem Franzosen Charles de Wailly geschaffen wurde. Im allgemeinen vollzieht sich in der italienischen Baukunst dieser Zeit, die die geschwungenen Linien eines Borromini

oder Guarini beinahe völlig verschmäht, ein langsamer Ausgleich zwischen Altem und Neuem, der allmählich zu einem maßvollen, in der ersten Hälfte des Jahrhunderts aber doch noch mit malerisch-barocken Einzelheiten ausgestatteten Klassizismus herüberführt. An großen kirchlichen und weltlichen Aufgaben aber fehlte es der Baukunst in kaum einer italienischen Stadt.

Wie prächtig treten uns gleich in Rom die mächtigen Kirchen- und Palastfassaden, die breiten Treppen und Brunnen des 18. Jahrhunderts entgegen! Die festlich aufsteigende, von dem Florentiner Alessandro Galilei (1691—1737) aus einem Gusse 1734 geschaffene Travertinfassade der Laterankirche (Abb. 10), deren zwei Hallengeschosse, oben rundbogig



Abb. 10. Schauseite von Alessandro Galileis Kirche San Giovanni in Laterano zu Rom. Nach Photographie von Gebrüder Alinari in Florenz.

geöffnet, durch eine große korinthische Ordnung zusammengefaßt werden, ist kaum noch barock zu nennen. Da Galilei eine Zeitlang in England war, meint Gurlitt sogar den Einfluß der Schule Wrens (S. 209) in ihr zu erkennen. Geradlinig, wie sie, ist auch die Schauseite Galileis von San Giovanni de' Fiorentini, die in zwei korrekten korinthischen Säulenordnungen emporsteigt. Der schönste römische Bau dieses Meisters aber ist die Cappella Corsini der Laterankirche: ein griechisches Kreuz mit edler Mittelkuppel und vornehm kassettierten Tonnengewölben, in allen Einzelheiten ein reiner Nachklang der goldenen Kunst des 16. Jahrhunderts. Barocker wirkt die Schauseite von Santa Maria Maggiore, die der Florentiner Ferdinando Fuga (1699—1781) 1743 errichtete, mit den drei gewaltigen Rundbogenöffnungen ihres Obergeschosses; barocker wirken auch desselben Meisters Palazzo della Consulta (1747), dessen Hof nur perspektivisches Blendwerk ist, und Palazzo Corsini in Rom, der durch seinen köstlichen

wirklichen Arkadenhof und sein herrliches Treppenhaus berühmt ist. Vollends barock erscheint noch die Kirche Santissimo Nome di Maria am Trajansforum, deren Raumbild Carlo Francesco Bizzaccheri, ein Schüler Carlo Fontanas, 1738 mit der Durchdringung eines Achtecks und eines Kreises hervorwachsen ließ; eine Barockanlage ist aber auch noch Carlo Marchionnes (1704—80) weitläufige Villa Albani bei Rom (1757), in deren neunachsigem Hauptbau weder die Bogenhalle des Erdgeschosses mit ihren überhöhten, von kleinen Leibungssäulen ansteigenden Bogen, noch das reichgegliederte Obergeschoß mit seinen barocken Fensterbedachungen eine klassizistische Stimmung erzeugt.

Von den Treppenanlagen Roms ist hier besonders die bekannte, breit, bequem und



Abb. 11. Niccolo Salvis Fontana Trevi in Rom. Nach Photographie von Gebrüder Alinari in Florenz.

reizvoll ansteigende „spanische" Treppe mit ihren verzwickt, aber wohlbedacht ineinandergreifenden Rampen und Absätzen zu nennen, ein künstlerisch vornehmer Verkehrsbau, der 1721—28 von Alessandro Specchi und Francesco de Sanctis ausgeführt wurde. Von den römischen Brunnen gehört vor allem die unvergeßliche, großzügig an eine breite Palastfassade angelehnte, malerisch mit Licht- und Schattenwirkungen aufgebaute und reich mit Bildwerken geschmückte Fontana Trevi (1735—62; Abb. 11) hierher, das Meisterwerk des Römers Niccolo Salvi (um 1699—1751), den Magni deshalb als den „Rembrandt der Architektur" feiert. Daß ihr erster Entwurf noch von Bernini herrührt, wie Franchetti bewiesen zu haben glaubte, Voß bestritt, erscheint nicht ausgeschlossen.

In Florenz griff in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts Fernando Ruggieri, dessen Architekturbuch 1724 erschien, einsichtsvoll auf den einheimischen Frühbarockstil Michelangelos, Ammanatis und Buontalentis zurück. Das Innere der Kirche Santa Felicità, die er 1736 ausbaute, ist durch Kraft und Klarheit ihrer Gliederung ausgezeichnet.

In Oberitalien waren auch in dieser Zeit vielfach noch mittel- und süditalienische Baumeister beschäftigt. Als Römer spielte der gelehrte Benedetto Innocente Alfieri (1700 bis 1767) namentlich am Turiner Hofe eine Rolle. Als „seltsamstes Raumgebilde" bezeichnet Brinckmann seine Kirche San Giovanni Battista in Carignano; sie bildet ein Pfeilerrund, umgeben von einer Ringtonne mit Halbrundnischen. Viel genannt ist Alfieris Palazzo Ghilini von 1732 in Alessandria, in dessen Eingangshalle die oberitalienische Barockgestaltung wuchtig ausklingt. In Turin schuf er unter anderem seit 1740 das neue Theater, das damals Aufsehen in Europa erregte. Einflußreicher noch als der Römer Alfieri aber wurde in Turin der Süditaliener Filippo Juvara von Messina (1685—1736), der im Norden und im



Abb. 12. Filippo Juvaras Superga-Kirche in Turin. Nach Photographie von Gebrüder Alinari in Florenz.

Süden Italiens, hauptsächlich aber in Turin arbeitete. Offenbar von Franzosen beeinflußt, vertritt er hier den subjektiven Barockschöpfungen Guarinis (S. 24) gegenüber den Umschwung zur Ruhe und Klarheit, die bald palladianisch dreinschaut, bald mehr klassizistisch im französischen Sinne wirkt, manchmal aber noch Erinnerungen an den Rokokostil weckt.

In Turin baute Juvara in maßvollem Barock schon 1713 den Palazzo Madama, etwas später die heiteren Ovalkirchen Santa Cristina und Santa Croce sowie die weltlich anmutige Kirche Santa Maria del Carmine, vor Turin das durch seinen seltsamen, wahrscheinlich von dem Franzosen Boffrand (S. 160) herrührenden Grundriß, durch seinen prächtigen, italienisch-barocken Aufbau und seine leichtere, französisch angehauchte Innenausstattung ausgezeichnete Schloß Stupinigi. Sein Hauptwerk aber ist die stattliche Superga-Kirche (1717—31; Abb. 12) auf ragender Höhe nordöstlich von der Stadt. Weit springt vor dem inwendig achteckigen, auswendig runden, von prächtiger Kuppel überragten Zentralbau eine römisch-korinthische Tempelvorhalle vor, die von klassischem Giebel

bekrönt wird, wohl der erste Rückgriff der Barockzeit auf das römische Tempelschema; das Ganze ist eine etwas kühle Mischung von Motiven der römischen Hochrenaissance, barocken Erinnerungen und antikisierenden Eingebungen. Auf Juvaras Schöpfungen in Madrid, wo er starb, kommen wir zurück.

Im übrigen ist in Oberitalien in dieser Zeit noch alles im Fluß. In Genua, das um 1700 schon fast alle seine Prachtstraßen ausgebaut hatte, ist als Nachzügler Gregorio Petondi zu nennen, der hier um 1750 den Palazzo Balbi an der Via Cairoli errichtete. Die berühmte Treppenanlage dieses Palastes bezeichnet, wie Brinckmann es ausdrückt, mit ihren „verschwimmenden Durchsichtigkeiten die äußerste Entwickelungsmöglichkeit" des Genueser Barockstils. In Venedig setzte Domenico Rossi (gest. 1742), von dem die zopfige Fassade von Sant' Eustachio (1709) und der üppige Palazzo Corner della Regina herrühren, die barocken Überlieferungen der Richtung Longhenas (S. 25) fort.

Vor allem aber spielte Bologna in dieser Zeit noch eine gewisse Rolle in der Weiterentwickelung der Baukunst. Alfonso Torreggiani, einer der tüchtigsten Baumeister der Zeit, gestaltete seine mächtige Schauseite von San Pietro 1748 bereits wieder geradlinig, doch nicht eben ruhig, während er in seinen Palastfassaden, wie denen der Palazzi Rusconi und Aldovrandi (1748—53), an geschwungenen Einzellinien und unruhiger Häufung der Motive den barockſten Launen nachgab. Carlo Francesco Dotti (1670—1759) schloß bei seinem Neubau von San Domenico reich aufeinander bezogene Raumbilder wieder ohne Verklammerung zusammen, verlieh aber seiner hochgelegenen Wallfahrtskirche San Luca (1731—39) von außen ein derbes, für die Fernwirkung berechnetes Oval, von innen jene reiche und organische Gliederung, die seine Paläste, z. B. auch den mit gequaderten Pilastern prunkenden Palazzo Agucchi (1740), auszeichnete. Näheres über ihn hat Foratti beigebracht.

Von Bologna ging auch die berühmte Theaterbaumeister- und Dekorationenmalerfamilie der Bibiena aus, deren jüngere Sprossen im 16. Jahrhundert namentlich den deutschen Höfen prächtige Opern- und Schauspielhäuser errichteten und mit reichen gemalten Phantasiebauten ausstatteten. Ihr Haupt war Ferdinando Galli Bibiena (1657—1743), den Gurlitt als „den größten Meister barocker Raumentwürfe" feiert. Seine meisten und phantasievollsten Schöpfungen hat er allerdings nur dem geduldigen Papier anvertraut und in Stichen von anderer Hand veröffentlicht. Als sein ausgeführter Hauptbau galt das Hoftheater zu Mantua, das, 1731 vollendet, fünfzig Jahre später verbrannte. Aber auch die merkwürdige, auf quadratischer Grundlage zweischiffig gestaltete, namentlich in ihrer raumerweiternden Deckenbildung neuartige Kirche Sant' Antonio Abate in Parma gilt als sein Werk. Auch sein Bruder Francesco Galli Bibiena (1659—1739) war hauptsächlich Theaterbaumeister und Dekorationenmaler. Seine wichtigste Schöpfung, das Theater der Philharmonischen Gesellschaft in Verona, ist erhalten und gilt noch heute als ein Meisterwerk.

Welchen Einfluß überhaupt die italienische Baukunst noch im 18. Jahrhundert hatte, zeigen schon ihre Ausstrahlungen in die Nachbarländer. Italienische Baumeister wirken selbst in Frankreich und in Spanien und gaben, wie wir sehen werden, in Polen, in Rußland und vielfach auch in Deutschland immer noch den Ton an. Bedeutende Meister, wie Barella, Chiaveri, Rastrelli und Trezzino, werden wir erst mit der Baukunst dieser Länder kennenlernen. Um sie ihrem Vaterlande nicht vorzuenthalten, aber sei schon hier auf sie hingedeutet. Die italienische Kunst war immer noch nicht durch das Meer und die Alpen begrenzt.

2. Die italienische Bildnerei der mittleren Neuzeit (1550—1750).

Um 1550 weilte Michelangelo, der große Schöpfer des neuen Bewegungsstiles in den darstellenden Künsten, noch unter den Lebenden. Die maßgebenden Marmorbildwerke seines Eigenstiles für die Grabkapelle der Medici in Florenz und für das Grabmal Julius' II. in Rom, dessen Moses 1545 aufgestellt wurde (Bd. 4, S. 348), hatte er bereits vollendet. Seit 1550 standen die bildnerischen Schöpfungen Italiens, von verschwindenden Ausnahmen abgesehen, unter dem Banne der persönlichen Ausdrucksweise des großen Florentiners. Absichtlich, wie Bandinelli (Bd. 4, S. 379), widerstrebte ihm keiner mehr. Selbst die „Eklektiker", die mit Bewußtsein an die Hochrenaissance wieder anknüpften, und die „Naturalisten", die ein unmittelbareres Verhältnis zur Natur erstrebten, konnten von Michelangelos Auffassung der menschlichen Gestalten unter dem Zwange gegensätzlicher Bewegungsrichtungen nicht mehr loskommen. Freilich vollzog sich in Italien der Umschwung von dem empfindungslosen Schalten der „Manieristen" mit überlieferten Formeln zu erneuter Naturbeobachtung und ernsterem Eingehen auf das Wesen der alten Großmeister früher in der Malerei, deren neue Pflanzstätte die sogenannte Akademie der Carracci (S. 54) in Bologna wurde, als in der Bildhauerei, die gegen Ende des 16. Jahrhunderts noch einen so bedeutenden Vertreter der älteren Richtung wie Giovanni da Bologna (S. 35) besaß; und deutlicher auch als in der Bildnerei setzte sich, wie wir sehen werden, in der Malerei die neue realistische neben die neue akademische Richtung. Entschiedener aber als in der Malerei wurden in der Bildhauerei beide Richtungen gemeinsam von der großen barocken Zeitströmung zusammengehalten und getragen, deren Flut die Bildnerei, die Malerei, die Baukunst und die Zierkunst in Italien so gleichmäßig mit sich fortriß, daß eine dieser Künste sich kaum noch ohne Beziehung zu der anderen hervorwagte. Bis 1630 war auch in der italienischen Bildhauerei noch alles in Fluß.

In Florenz, der Stadt Michelangelos, gehörten der Akademie der Zeichenkunst, die hier 1561 gegründet wurde, alle Bildhauer an, die uns angehen. Auf Michelangelos eigentliche Schüler (Bd. 4, S. 379), Raffaello da Montelupo, der 1567 starb, Giovanni Francesco Montorsoli, der bis 1563 lebte, und Guglielmo della Porta, der erst 1572 starb, wollen wir nicht zurückkommen. Eine besondere Stellung unter den Florentinern michelangelesken Glaubens nimmt zunächst Benvenuto Cellini (1500—1572) ein, der manchmal mit einem Fuß noch in der Frührenaissance des 15. Jahrhunderts, mit dem anderen bereits auf dem Boden des Frühbarocks zu stehen scheint. Benvenuto Cellini, dem neuerdings Plon, Supino, Bernath und Gill nachgegangen sind, hat durch seine bekannte, sogar von Goethe übersetzte Selbstbiographie in ausgiebigerer Weise für seinen Nachruhm gesorgt, als die unbefangene Nachwelt für gerechtfertigt hält. Seine Wirksamkeit in Paris (1537 und 1540—45) hat Gailly de Taurines geschildert. Der viel umhergeworfene Meister war nicht nur, wie so mancher florentinische Künstler, von der Goldschmiedekunst ausgegangen, sondern sein Leben lang Goldschmied geblieben. Jahrhunderte haben sich alle Reize der Goldschmiedekunst der italienischen Renaissance gerade unter seinem Namen verkörpert gedacht. Weitaus die meisten seiner Goldarbeiten sind jedoch leider verlorengegangen. Sicher echt ist vielleicht nur der Tafelaufsatz des Kunsthistorischen Staatsmuseums zu Wien, auf dem neben dem Salzfaß und der Pfefferbüchse, die einen kleinen römischen Triumphbogen darstellt, die nackten Gestalten des Meergottes und der Erdgöttin zurückgebeugt einander gegenübersitzen. Am Sockel aber sind die Tageszeiten Michelangelos umgestaltet wiederholt. Jedenfalls kennzeichnet dieses fein

mit Schmelz geschmückte Prachtstück durch seine geschwungenen Hauptlinien und seine Überwucherung mit Land- und Seegetier, mit Masken, Menschenleibern und Sinnbildern den mehr üppigen als feinfühligen, mehr wirksamen als strengen Goldschmiedestil Cellinis und seiner Zeitgenossen. Als Stempelschneider tritt der Meister uns z. B. in seinen Denkmünzen auf Klemens VII. und auf Pietro Bembo so flau und geziert entgegen, daß ihn schon von den Künstlern dieses Faches, die, wie er, ihre Denkmünzen noch nach guter alter Sitte gossen, wenigstens Pastorino Pastorini (1508—97) mit seinen schlicht-lebendigen Münzen auf Ariost, auf Tizian und andere überragt; aber selbst mit den Medailleuren, die jetzt den Guß durch die Prägung ersetzten, wie Francesco Ortensi dal Prato (1512—82), Giovanpaolo Poggini (1518—82) und Domenico Poggini (1520—90), kann Cellini sich an Unmittelbarkeit der Auffassung seiner Münzenbildnisse nicht vergleichen. Kein Wunder, daß er uns in seinen großen Bronzewerken, die meist seiner Spätzeit angehören, wie in seiner unausstehlich langbeinigen, neben einem Hirsche ruhenden „Nymphe von Fontainebleau“ im Louvre, die 1544 vollendet wurde, erst recht geziert erscheint. Annehmbarer sind seine bronzenen Bildnisbüsten, wie die Cosimos I. von 1548 im Bargello, die freilich durch die scharfen Ränder ihrer Augen etwas Starres erhält, und die des Bindo Altoviti von 1550 in der Sammlung Gardener zu Boston; am annehmbarsten noch bleibt seine große Bronzegruppe des Perseus in der Loggia de' Lanzi zu Florenz (Abb. 13), die 1554 aufgestellt wurde. Triumphierend erhebt der Held das Haupt der Medusa, auf deren Rumpf er tritt, in der Linken. Ein eherner Blutstrom entquillt ihrem Halse. In der Durchbildung des Zusammenhanges der Gliedmaßen aber erscheint auch dieses Werk, das bereits für den Anblick von allen Seiten berechnet ist, schon gequält; und die Sockelbildwerke und ihre geziert geschweiften Umrahmungen zeugen vollends von dem Anteil, den die Goldschmiedekunst an der Übersetzung des Barockstils in die Kleinkunst hatte. Das bezeichnende Sockelrelief der Befreiung der Andromeda ist ins Bargello gekommen. Cellinis letztes, 1556 entstandenes großes Werk aber, das den Gekreuzigten aus weißem Marmor an schwarzem Marmorkreuz darstellt, befindet sich im Escorial. Es ist ein empfindsames Werk von flüssiger äußerer und innerer Beweglichkeit.



Abb. 13. Benvenuto Cellinis „Perseus“ in der Loggia de' Lanzi zu Florenz. Nach Photographie der Gebrüder Alinari in Florenz.

Weniger eigenwillig auch als Bildhauer war der berühmte Bartolommeo Ammanati (1511—92; S. 13). Als Bildhauer ging Ammanati von Bandinelli und Jacopo Sansovino aus, nahm dann aber, angesichts der Grabmäler der Medici von Michelangelo, die neue Zeitrichtung in sich auf. Statt aller seiner Werke genügt es, seinen Neptunsbrunnen auf der Piazza della Signoria in Florenz mit der nüchtern-strammen marmornen Riesengestalt des Neptunus ins Auge zu fassen, der sich aus den michelangelesk bewegten Bronzegestalten der Tritonen, der Meerrosse und der satyrhaften schlanken Sockeljünglinge erhebt. Das Werk kennzeichnet die florentinische Kunst der Jahre 1571—75. Unmittelbarer noch als Ammanati knüpfte sein Zeitgenosse Vincenzo Danti von Perugia (1530—76), der seine Tätigkeit zwischen seiner Vaterstadt und Florenz teilte, an Michelangelo an. Schon sein ehernes Sitzbild Papst Julius' III. am Dom zu Perugia (1555) verrät den Einfluß Buonarrotis. Seine Marmorgruppe des Sieges der Ehre über den Trug im Bargello (von 1561) aber wächst ganz aus Michelangelos Gruppe des Sieges (Bd. 4, S. 350) hervor. Ruhig umrissen, den Grenzen des Marmorblocks eingeschmiegt, wie diese Gruppe, erscheinen auch seine stehende Marmormadonna in Santa Croce zu Florenz und die thronende Madonna am Grabmal Carlo Medicis im Dom zu Prato, die unmittelbar an Michelangelos frühe Madonna in Brügge (Bd. 4, S. 344) anknüpft. Zuletzt aber, namentlich in seinen drei Bronzefiguren der Enthauptung des Täufers über der Südtür des Baptisteriums zu Florenz (1571), lenkte Danti selbständig in den Zeitstil ein, der als „Manierismus" dem „Barock" vorausgestellt zu werden pflegt. Schüler Bandinellis hingegen war Vincenzo Rossi (1525—87), der in Schöpfungen wie dem Cesi-Grabmal in Santa Maria della Pace in Rom und der Herkules- und Kakus-Gruppe im Palazzo vecchio zu Florenz einen naturnahen Wirklichkeitsdrang und ein freier bewegtes Liniengefühl verrät. Wenn das wirkungsvolle vielbesprochene Marmorbild des sterbenden, in der Bewegung und Gegenbewegung seiner Gliedmaßen Michelangelo scheinbar überbietenden Adonis im Bargello, das man aus der Reihe der Werke Michelangelos gestrichen hat, entweder von Danti oder von Rossi herrührt, wie man annimmt, so sprechen innere Gründe eher dafür, es, einer alten Überlieferung und Alois Grünwalds Ausführungen entsprechend, Rossi als es mit Bombe und anderen Danti zuzuschreiben.

Nach der Mitte des 16. Jahrhunderts taucht in Florenz aber auch jener nordische, im Norden gebildete Meister, Jean Boulogne von Douai (1528—1608), auf, dem es gelang, sich den italienischen Zeitstil in vollem Maße anzueignen und mit den italienischen Bildhauern auf ihrem eigensten Boden erfolgreich in die Schranken zu treten. Jean Boulogne, der Schüler Dubroeucqs (Bd. 4, S. 522) in Mons gewesen sein soll, kam 1553 nach Florenz und entfaltete hier im Dienste der Medici unter dem Namen Giovanni da Bologna eine ungemein umfangreiche und zielbewußte Tätigkeit auf allen Gebieten der Groß- und Kleinbildnerei. Seine Formensprache, die bald recht allgemein, bald recht eigenwillig, manchmal aber auch noch recht rein und anmutig erscheint, leitet doch erst kaum bemerkbar zum Barock hinüber. Die Linien des Aufbaues seiner Einzelgestalten und Gruppen beherrscht er bereits für den Anblick von allen Seiten mit selbständiger Kraft. Sein Neptunsbrunnen in Bologna (1563—67), dem sich später die reizvollen Schöpfungen dieser Art im Giardino Boboli zu Florenz anreihten, gehört zu den prächtigsten Brunnen des 16. Jahrhunderts. Seine lebensgroßen Reiterstandbilder, von denen das Cosimos I. vor dem Palazzo vecchio (1594) das später von Tacca vollendete Ferdinands I. auf der Piazza dell' Annunziata in Florenz an

lebendiger Natürlichkeit übertrifft, sind die ersten ihrer Art, die in Florenz errichtet wurden, können sich an innerem Lebensgefühl jedoch nicht mit ihren von florentinischen Händen in Padua und Venedig geschaffenen Vorgängern (Bd. 4, S. 199 und 209) vergleichen. Giovannis berühmte, bei aller Bewegtheit fest in sich geschlossene Gruppen des Raubes der Sabinerinnen (1581; Abb. 14) und des Herkules und Nessus (1599) in der Loggia de' Lanzi sowie des „Sieges" (1602) im Nationalmuseum zu Florenz zeigen die Zunahme der antik-mythologischen Stoffe, aber auch die Weiterentwickelung, die der Freigruppenstil unter seinen Händen erfuhr. Am reinsten wirkt sein schon 1564 gegossener Merkur in derselben Sammlung. In anmutiger Bewegung schwingt der „Götterbote" sich vom Himmel herab. Daß die Winde ihn tragen, wird durch den ehernen Windhauch versinnlicht, auf dem er leicht mit einer Fußspitze ruht. Alles in allem zählt Giovanni da Bologna zu den selbständigsten und zielbewußtesten Meistern seiner Zeit, der eher zu den Akademikern als zu den Barockbildnern gehört.


Abb. 14. Giovanni da Bolognas Marmorgruppe „Raub der Sabinerinnen" in der Loggia de' Lanzi zu Florenz. Nach Spemanns „Museum". Berlin und Stuttgart.

Die drei Bronzetüren am Dom zu Pisa (1602) mit ihren malerisch gestalteten, von den Verfechtern des „griechischen" Reliefstils viel getadelten Darstellungen aus dem Leben Marias, der Jugend und der Leidensgeschichte des Heilandes rühren von Schülern und Nachfolgern Giovannis her. Daß sich unter diesen neben Italienern, wie Pietro Tacca (1577—1641) und Giovanni Battista Caccini (1556—1612), wieder ein nordischer Künstler, Pietro Francavilla (Francheville) von Cambrai (1548—1618), befindet, der noch einige andere, meist schwache Werke in Italien geschaffen hat, ist bezeichnend für den Künstleraustausch der Völker, dessen selbst die mittelitalienische Kunst sich gegen Ende dieses Zeitraums nicht erwehren konnte.

Von den Meistern der Pisaner Domtüren war Caccini ein fruchtbarer Durchschnittsmeister, dessen zahlreiche Standbilder in Florenz einem mäßigen Frühbarock huldigen. Bedeutsamer leitete Tacca, der die naturwahren Seiten des Barocks betonte, die toskanische Bildnerei der zweiten Hälfte des 16. in die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts hinüber. Tacca arbeitete am Sockel des tüchtigen, von dem Bandinellischüler Giovanni Bandini (dall' Opera; um 1540—1600) entworfenen ehernen Reiterstandbildes Ferdinands I. in Livorno die lebensvollen bronzenen Mohrensklaven; für Madrid schuf Tacca das berühmte Reiterdenkmal Philipps IV., dessen auf die Hinterbeine gestelltes, sich bäumendes Pferd als das erste dieser Art, das ausgeführt worden, vorbildlich wirkte; aber auch die sprechenden Büsten Ferdinands I. im Bargello zu Florenz und Giambolognas (Giovanni da Bolognas) selbst im Louvre sind Werke seiner Hand.

In Rom herrschte in der Übergangszeit in den großen, reich mit Reliefdarstellungen geschmückten Grabmälern der Päpste Pius V., Sixtus V., Klemens VIII. und Paul V. in Santa Maria Maggiore, an deren Herstellung sich verschiedene Bildhauer beteiligten, der offenkundigste Verfallstil, wie ihn schon die flauen, gedunsenen Schöpfungen Silla Longhis von Vigiù (um 1560—1620), z. B. seine Statuen Pauls V. und Klemens' VIII. und sein Relief der Krönung Pius' V. an deren Grabmälern, verkünden. Daneben aber tauchten zu Anfang des neuen Jahrhunderts einige ebenfalls nicht mit Tiberwasser getaufte Bildhauer in Rom auf, die den neuen Stil würdiger vorbereiten halfen.

Hier ist zunächst der Lombarde Stefano Maderna (1571—1636) zu nennen, dessen marmornes Liegebild der hl. Cäcilie (Abb. 15) unter dem Hochaltar ihrer Kirche jenseits des Tibers wegen der schlichten Natürlichkeit seiner Gewandbehandlung über den reinen



Abb. 15. Stefano Madernas Liegebild der hl. Cäcilie in Santa Cecilia zu Rom.
Nach Photographie der Gebrüder Alinari in Florenz.

schlanken Körperformen und des Reizes seiner Stellung, derselben, in der man die Heilige bei der Öffnung ihres Grabes gefunden haben will, bewundert wird. Francesco Mochi von Montevarchi (1586—1646) dagegen, ein Schüler Bolognas, bezeichnet eine unerfreulichere Zwischenstufe zwischen dem halbbarocken Manierismus der älteren Art und dem schwungvollen Hochbarock Berninis. Seine großen ehernen Reiterdenkmäler (1625) der Herzöge Alessandro III. und Ranuccio IV. auf dem Hauptplatze zu Piacenza erscheinen absichtlich gespreizt und eckig bewegt. Seine überlebensgroße hl. Veronika in einer der vier Kuppelpfeilernischen der Peterskirche zu Rom aber wirkt unruhig durch ihren Laufschritt, der ihre Gewänder flattern macht. Bedeutender war der erheblich jüngere Brüsseler Francesco Duquesnoy, il Fiammingo genannt (1594—1643), dessen erste Biographie Bellori schrieb. In Rom, wo er gegen 1620 auftauchte, erscheint er fast als Klassiker unter kühnen Neuerern. Sein Vater, der Wallone Jérôme Duquesnoy (gest. 1641), war in Brüssel sein Lehrer gewesen. Berühmt waren besonders seine Kindergestalten, denen er jene ideale, etwas großköpfige Rundlichkeit gab, die vielfach noch heute bevorzugt wird. Zu den schönsten gehören die bekannten Vorhangputti an seinem Grabmal des Hadrian Vryburch in Santa Maria dell' Anima zu Rom (1628). Auch die trauernden Knäblein an seines Bruders, Jérôme Duquesnoys des Jüngern,

Grabmal des Bischofs Triest in Sint Baafs zu Gent rühren von ihm her. Den größten Einfluß gewann er als Kleinbildner in Bronze und Elfenbein. Einen kleinen Bronzebacchus und kleine Bronzeknäblein seiner Hand sieht man im Kaiser-Friedrich-Museum, kleine Elfenbeingruppen z. B. im Vatikan und in der Galerie Liechtenstein. Außerdem wurde er in Rom namentlich noch wegen seiner beiden überlebensgroßen Marmorstandbilder gefeiert: der in stiller Andacht befriedeten hl. Susanna in Santa Maria di Loreto, die Burckhardt von seinem Standpunkt aus „die vielleicht beste Statue des 17. Jahrhunderts" nannte, und des mächtig bewegten hl. Andreas in der zweiten jener vier Kuppelpfeilernischen der Peterskirche (1640), den schon Bellori als Meisterwerk hervorhob.

Im Übergang vom Frühbarock, der sich in der Bildhauerei ziemlich „akademisch" anläßt, zum Hochbarock Lorenzo Berninis steht dessen Vater, der Florentiner Pietro Bernini (1562—1629), der, von der Malerei zur Bildhauerei übergegangen, hauptsächlich in Rom arbeitete. Zuletzt haben Sobotka und Riegl ihn eingehend behandelt. Sein Relief der Himmelfahrt Marias in der Sakristei von Santa Maria Maggiore (seit 1609) kennzeichnet den barocken Reliefstil mit seinen im Vordergrund rund herausgearbeiteten Gestalten, seiner Betonung der Tiefenrichtung und seinen malerischen Hintergründen, in denen selbst die Wolken des Himmels unbekümmert dem Stein entmeißelt werden. Sein Standbild des Täufers in der Barberinikapelle von Sant' Andrea della Valle (1616) zeigt bei allem Streben nach neuer Bewegtheit doch noch eine gewisse Starrheit, die es verschmäht, aus sich herauszugehen. Die Streitfrage, ob der als Barcaccia berühmte Barkenbrunnen auf der Piazza di Spagna von Pietro Bernini herrührt, wie z. B. Riegl mit Baglione annahm, oder ein Frühwerk seines Sohnes Lorenzo ist, wie Fraschetti mit Baldinucci meinte, hat Pollak urkundlich zugunsten Pietros entschieden, dessen Kunstweise schon manche Anklänge an die Lorenzos zeigt.

Auch in Oberitalien fehlte es in dem letzten Menschenalter des 16. und im ersten des 17. Jahrhunderts der Bildnerei keineswegs an großen Aufgaben. Namentlich der Dom von Mailand, die Certosa von Pavia und der hl. Berg zu Varallo wurden immer noch mit neuen Bildwerken geschmückt, in denen wir den Zeitgeist sich weiterentwickeln sehen. Aber auch in Oberitalien arbeiteten vorzugsweise mittelitalienische Bildhauer. Von Mittelitalien ging immer noch die treibende Kraft aus.

In Mailand treffen wir den Goldschmied, Erzgießer, Stempelschneider und Bildhauer Leone Leoni aus Arezzo (1509—90), der namentlich zur Verherrlichung Karls V. und Philipps II. das Seine beigetragen hat. Ihm und seinem Sohn und Mitarbeiter Pompeo Leoni, der 1610 in Madrid starb, hat zuletzt Plon eine besondere Schrift gewidmet. Beide Leoni sind erst verhältnismäßig wenig vom barocken Geiste berührt. Leones Erz- und Marmorgrabmal des Giovanni Giacomo Medici im Dom zu Mailand (1563) erscheint als zahme Nachahmung Michelangelos. Eindrucksvoller ist des Meisters ehernes Sitzbild des Vincenzo Gonzaga über dessen Grabmal zu Sabionetta. Ein wie starkes persönliches Leben er dem Marmor einzuhauchen verstand, zeigt namentlich seine Büste Philipps II. in der Sammlung Trivulzio zu Mailand. Windsor Castle und Madrid sind reich an Büsten und Schaumünzen beider Leoni. Ihre umfangreichsten und prunkvollsten Schöpfungen aber schmücken die Capilla mayor der Escorialkirche, deren Hauptaltar mit 15 Heiligenstandbildern und ovalen Reliefs in vergoldeter Bronze von ihrer Hand ausgestattet ist. Über den Gräbern Karls V. und Philipps II. aber hat Pompeo Leoni die Herrscher und ihre nächsten Angehörigen in zehn reich mit Farbenschmelz geschmückten vergoldeten knieenden Erzgestalten von doppelter Lebensgröße

dargestellt. Ernst, würdig, aber ziemlich trocken gebildet, enthalten sie noch nichts, was als barock angesprochen werden könnte.

In Venedig führte namentlich die Schule Jacopo Sansovinos (Bd. 4, S. 399), die mit der bildnerischen Ausstattung der Bibliothek und der Dogenpaläste noch genug zu tun hatte, den klassischen Stil der Blütezeit des 16. Jahrhunderts allmählich in die absichtlichere, auf neue Bewegungsmotive erpichte Richtung des letzten Viertels des Jahrhunderts hinüber. Sansovinos Hauptschüler Danese Cattaneo (1501—73) haben wir schon kennengelernt (Bd. 4, S. 400). Zu den Schülern Sansovinos gehört auch noch Alessandro Vittoria von Trient (1525—1608), dessen langgestreckte, geziert bewegte kirchliche, sinnbildliche und mythologische Gestalten am Dogenpalast, an der Bibliothek und in verschiedenen Kirchen Venedigs die Schwächen der Nachblüte oder die Stärken der sich aus ihr entwickelnden neuen Fruchtzeit verraten. Charakteristisch für seinen Übergang zum Barock aber ist sein hl. Hieronymus in der Frarikirche (Abb. 16). Als seine beste Idealgestalt gilt der neuzeitlich bewegte Sebastian in San Salvatore, als sein bestes Bildnis seine Eigenbüste in San Zaccaria zu Venedig. Schüler Danese Cattaneos aber war der Veronese Girolamo Campagna (1550 bis nach 1623), der begabte Meister, der Venedig im letzten Viertel des 16. Jahrhunderts mit zahlreichen, absichtlich gestellten, aber für ihre Zeit doch rein empfundenen Marmor- und Bronzebildwerken schmückte. Als religiösen Meister zeigen ihn von einer anderen Seite z. B. die Bronzegruppe in San Giorgio Maggiore, die den Heiland auf der von den knieenden Evangelisten getragenen Weltkugel darstellt, und das Bronzestandbild des hl. Antonius in San Giacomo di Rialto zu Venedig, das Paoletti für sein Hauptwerk erklärt. Als weltlichen Meister kennzeichnen ihn seine Kaminfiguren des Merkur und des Herkules in der Sala del Collegio des Dogenpalastes; als Bildniskünstler preist ihn die Grabfigur des schlummernden Dogen Cicogna in der Jesuitenkirche zu Venedig. Schon dem 17. Jahrhundert gehört sein Marmorstandbild des Herzogs Federico da Montefeltre (1600) im Herzogspalaste zu Urbino an, das mehr altrömische als eigene Auffassung im Sinne der Barockzeit verrät. Campagna vollendete übrigens auch (1577) das letzte der großen Marmorreliefs aus dem Leben des hl. Antonius in dessen Kapelle zu Padua, an denen die bedeutendsten venezianischen Meister seit dem Beginn des 16. Jahrhunderts gearbeitet hatten, zuerst schon Antonio und Tullio Lombardo (Bd. 4, S. 255, 263), später auch Jacopo Sansovino, dessen Relief einer Totenerweckung hinter dem ähnlichen Relief Campagnas an Anschaulichkeit und Natürlichkeit zurückbleibt.



Abb. 16. Der hl. Hieronymus. Marmorstandbild von Al. Vittoria in der Frarikirche zu Venedig. Nach Photographie der Gebrüder Alinari in Florenz.

Weit manierierter und, wenn man will, barocker als Campagna wirkte der Paduaner Tiziano Aspetti (1565—1607). Man vergleiche nur Campagnas marmornen Riesenatlanten von 1582 mit Aspettis Gegenstück zu ihm in der Vorhalle der Zecca (Münze) zu Venedig. Wie absichtlich verzerrt und verzogen wirkt Aspettis, wie ruhig, beinahe klassisch

wirkt Campagnas Jugendarbeit dagegen. Aber auch in seinen reiferen Werken, wie den Aposteln Paulus und Moses an der Schauseite von San Francesco della Vigna in Venedig, gibt Aspetti sich fast willenlos den Übertreibungen des Zeitstils hin, ohne imstande zu sein, sie im Sinne des Hochbarocks einem einheitlich durchgeführten Ausdruckswillen zu unterwerfen.

Um 1630 kam auch in der italienischen Bildnerei der in sich gefestigte Hochbarockstil zum Durchbruch, der bei aller seiner Überbewegtheit, Bauschigkeit und Eigenwilligkeit doch echtem, leidenschaftlichem Zeitempfinden entsprang. Eine Bildhauerei ohne räumliches Verhältnis zur Baukunst gab es jetzt kaum mehr. Die Brunnen auf den Plätzen, die Grabmäler und Altäre in den Kirchen standen in unlösbaren Beziehungen zu ihrer architektonischen Umgebung; und gleichzeitig verwischten sich auch die Grenzen zwischen bildnerischen und malerischen Aufgaben immer mehr. Was die Malerei sich an leidenschaftlicher innerer und äußerer Erregtheit, an bauschig flatternden Gewändern, an wogenden Umrissen, selbst an starken Farben- und Lichtwirkungen leistete, betrachtete jetzt sogar die freie Rundplastik als ihr Recht; und das Relief, das schon Ghiberti (Bd. 4, S. 193—195) nach malerischen Grundsätzen angeordnet hatte, wurde jetzt vollends zu einer Art gefrorener Malerei. Die vorderen Gestalten pflegen nicht nur in voller plastischer Rundung hervorzutreten, sondern, freilich nach dem Vorgange der Spätwerke Donatellos (Bd. 4, S. 200), gelegentlich sogar über ihre Umrahmungen hinauszugreifen. Wolken und Vorhangtücher spielen in Bildwerken beinahe die gleiche Rolle wie in Malereien, und ganze Altarnischen werden mit bildnerischen Darstellungen geschmückt, die als plastisch durchgeführte Gemälde erscheinen.

Der Begriff der plastischen Ruhe war der italienischen Bildnerei dieses Zeitalters völlig fremd. Ruhig nebeneinander stehende Gestalten wurden nicht geduldet. Selbst Allegorien wurden in lebendige, manchmal dramatische Beziehungen zueinander gesetzt; und nicht nur in den Gebärden, die die Gewänder oft unverständlich mit fortrissen, auch im Mienenspiel suchte man Leben und Leidenschaft auszudrücken. Jene gesunde Naturnähe der Formensprache, die solchen Erregungsausdruck begreifen lehrt, wurde zwar überall erstrebt, meist jedoch unwillkürlich in die schwülstigere Ausdrucksweise des neuen Stils hinübergeleitet. Am längsten hielt sich auch jetzt noch die Bildniskunst, deren Wesen auf unmittelbarer Beobachtung beruht, an die Bescheidenheit der Natur.

Überzeugend konnte auch dieser neue Zeitstil sich doch nur durch den Eigenwillen einer großen künstlerischen Persönlichkeit entfalten; und gerade der italienischen Bildhauerei erstand jetzt in Lorenzo Bernini ein mächtiger Meister, der den neuen Zeitstil so wuchtig und eingreifend verkörperte, wie es nur der innigsten eigenen Überzeugung möglich ist; und ebendeshalb vollzog sich in der italienischen Bildhauerei der Übergang vom Manierismus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts und der akademischen Zwischenstufe, die Giambologna vertrat, sofort zum Hochbarock des zweiten Drittels des 17. Jahrhunderts gründlicher und überzeugender als, abgesehen von der venezianischen, in der italienischen Malerei, in deren Entwickelung die Carracci beinahe hemmend eingriffen.

Lorenzo Bernini, der „Michelangelo des 17. Jahrhunderts" (1598—1680), über den auch als Bildhauer die schon (S. 20) genannten Forscher das Entscheidende beigebracht haben, kam als Sohn jenes tüchtigen, wenn auch noch etwas schwunglosen Malers und Bildhauers Pietro Bernini (S. 38) 1584 in Neapel zur Welt, reifte jedoch in Rom als Schüler seines Vaters zum Künstler. Sein erster Biograph war Baldinucci, der zweite sein Sohn Domenico Bernini.

Seine Bauschöpfungen haben wir bereits kennengelernt (S. 20). Gerade als Bildhauer wurde er zum Abgott des Jahrhunderts. Früh zu technischer Meisterschaft gereift, in der er sich an die Spätantike mit ihren durch höhlende Unterarbeitung und glättende Überpolierung bedingten Schatten- und Lichtwirkungen anschloß, von Haus aus mit großer Kraft sinnlicher Anschauung begabt, der sich, wenigstens bei Bildnisaufgaben, die sorgfältigste Naturbeobachtung gesellte, im übrigen stets bereit, der Natur zugunsten schwungvoller dekorativer Wirkungen Gewalt anzutun, wußte er dem Zeitstil so viel jugendliches Feuer, so viel überzeugende Wucht und so viel lebendige Kraft einzuhauchen, daß dieser eine neue Berechtigung, ja selbst für äußerliche Wirkungen wenigstens den Anschein innerer Wahrheit und Echtheit erhielt. Bedenklich wurde erst Berninis Altersstil, dessen wogender Linienfluß von absichtlichen Verrenkungen der Körperformen, von theatralischem Pathos der Gebärdensprache und von unmöglichen Bauschungen der flatternden Gewänder getragen wurde. Immer aber erscheinen Wollen und Können bei Bernini so völlig aus einem Gusse wie bei wenig anderen Künstlern.



Abb. 17. Lorenzo Berninis David in der Villa Borghese zu Rom. Nach Photographie der Gebrüder Alinari in Florenz.

Von den Jugendwerken des Meisters bis zum Tode Gregors XV. (1623) erinnern die Marmorgruppe des Anchises auf dem Rücken des Äneas in der Villa Borghese, die seinem Vater Pietro zugeschrieben wird, und die des Raubes der Proserpina durch Pluton im Palazzo Piombino zu Rom noch etwas an den Stil Giovanni Bolognas. Wie selbständig meisterhaft, wie sprechend und sinnig aber erscheinen schon seine frühen Denkmalbüsten des Bischofs Santoni in Santa Prassede, des Giacomo Montoya in Santa Maria di Monserrato und Pauls V. in der Villa Borghese zu Rom! Wie tief und echt empfunden die Marmorbüsten der seligen und der verdammten Seele in der spanischen Gesandtschaft zu Rom! Wie kräftig und lebenswahr in der heftigen leiblichen Bewegung und im leidenschaftlichen Gesichtsausdruck sein Steinschleuderer David in der Villa Borghese (Abb. 17), demgegenüber Michelangelos David nur verhaltenes Leben atmet! Wie schönheitstrunken, aber doch auch wie innerlich beseelt seine berühmte, nach malerischer Anschaulichkeit strebende Gruppe „Apollon und Daphne“ ebendort, die die Verwandlung der verfolgten Nymphe in den Lorbeerbaum darstellt! Überall

sucht die verfeinerte Marmorbehandlung in der weichen Bildung des Fleisches die Natur zu überbieten.

Unter Urban VIII. (1623—44), seinem besonderen Freunde und Gönner, stand Bernini in der Blüte überschäumender Manneskraft. Seine Bildnisbüsten erreichen eine seltene Höhe zugleich leiblicher und seelischer Wahrheit. Sinnliche Kraft und geistige Herbheit atmet die jugendliche natürliche Marmorbüste seiner ehemaligen Geliebten Constanza Buonarelli im Bargello zu Florenz. Als leibhaftige Persönlichkeit tritt der Kardinal Scipio Borghese uns in seinen beiden Marmorbüsten der Villa Borghese in Rom (Abb. 18) entgegen. Groß und vornehm wirkt Berninis Büste Karls I. in Windsor, die er nach Skizzen van Dycks vollendete. Äußerlich und innerlich bewegt erscheint sein großes Marmorsitzbild Urbans VIII. mit segnend erhobener Rechten im Konservatorenpalast zu Rom. Am berühmtesten aber ist sein Grabmal Urbans VIII. in der Peterskirche. Das hier in Bronze ausgeführte, jenem marmornen beinahe gleiche Sitzbild krönt, breit hingegossen mit seiner überreichen Gewandung, den Sarkophag, in dessen Mitte das vielgetadelte, halbverhüllte vergoldete Flügelgerippe hockt und den Namen des Toten auf eine Tafel schreibt. An Sarkophag und Sockel schmiegen sich, erregt und bewegt von Putten begleitet, links die Barmherzigkeit mit ihren Kindern, rechts die Gerechtigkeit mit ihrem Schwert. Seit Jahrzehnten war kein so großzügiges und bei aller Erregtheit so ruhig-einheitliches Grabdenkmal geschaffen worden wie dieses. Von Berninis gleichzeitigen Heiligengestalten ist das schöne Marmorstandbild der hl. Bibiana in deren Kirchlein zu Rom (1625) noch von innerem Feuer durchglüht, wogegen sein auf die Lanze gestützter dionysischer Longinus in der dritten Kuppelpfeilernische der Peterskirche, so wuchtig die prächtige Gestalt dasteht, durch seine theatralische Haltung doch schon verletzt. Immerhin dürfen wir nicht vergessen, daß es dem Meister auch hier letzten Endes um den bewegten Linienrhythmus zu tun war, den er an dieser Stelle für den Gesamteindruck nötig zu haben glaubte.



Abb. 18. Lorenzo Berninis Marmorbüste des Kardinals Scipio Borghese in der Villa Borghese zu Rom. Nach Photographie der Gebrüder Alinari in Florenz.

Zu den besten Schöpfungen des Meisters gehören seine Brunnen, die viel dazu beitrugen, das neue Stadtbild des Rom des 17. Jahrhunderts zu schaffen. Im Gegensatz zu den architektonischen Brunnen der Hochrenaissance und noch des Frühbarocks, die den springenden, sprudelnden oder hervorschießenden Wassern nur einen vernünftigen und wirksamen baulichen Weg weisen, schuf Bernini die neuen bildnerisch-landschaftlichen oder sinnbildlich-natürlichen Brunnen, die die Ursache des Hervorquellens des Wassers zu verdeutlichen suchen. Im Übergang steht jener Kriegsschiffsbrunnen „La Barcaccia" Pietro Berninis (S. 38). Voll ausgebildet aber ist die neue Art in Berninis köstlichem, vorbildlichem Tritonenbrunnen auf der Piazza Barberini in Rom. Der junge starke Meerrecke bläst den Wasserquell aus seinem Muschelhorn in die Luft.

Unter Innozenz X. (1644—55) fiel Bernini, nur vorübergehend, in Ungnade. Seine Schöpfungen dieser Zeit verraten eine Zunahme pathetischen Wollens und verfeinerten Könnens. Das Äußerste in dieser Richtung leistet seine Verzückung der hl. Therese in Santa Maria della Vittoria zu Rom (Abb. 19). Rücklings in Goldstrahlen hingesunken, von brüchigen Gewändern umwallt, erwartet die verzückte Heilige den himmlischen Bräutigam,



Abb. 19. Lorenzo Berninis Marmorgruppe „Verzückung der hl. Therese" in Santa Maria della Vittoria zu Rom. Nach Photographie der Gebrüder Alinari in Florenz.

dessen Nahen der vor ihr stehende amorartige Engel, der einen Goldpfeil auf sie zückt, verkündet. Es wirkt wie eine christliche Umschreibung des Danaëmotivs. Berninis berühmteste Brunnen dieser Zeit prangen auf der Piazza Navona in Rom. Den großen, von dem Obelisken des Circus Maxentius gekrönten Mittelbrunnen schmückten seine Schüler nach seinen Entwürfen mit den vier landschaftlich aufgefaßten und umrahmten, an den mächtigen, zum Teil überhängenden Mittelfelsen gelagerten Gestalten des Ganges, des Nils, der Donau und des La Plata-Stroms. Sein Tritonenbrunnen an der Nordseite dieses Platzes aber ist die Umgestaltung eines älteren, hier schon vorhanden gewesenen Brunnens.

Von Berninis Bildnissen Innozenz' X. zeigt besonders die Marmorbüste im Palazzo Doria-Pamfili den Meister noch auf der Höhe seiner Kunst. Die prächtige Büste Franz' I. von Este in der Nationalgalerie zu Modena aber wirkt trotz ihrer schlagenden „Ähnlichkeit" durch ihr langwallendes Haupthaar und ihren bauschig flatternden Mantel schon mehr durch äußerliche Mittel.

Unter Alexander VII. (1655—67) begann Bernini die Gewohnheiten seines aus innerem Empfinden geborenen Stils zu veräußerlichen und zu übertreiben. Seinen überbewegten Altersstil zeigen seine leeren Prophetenstatuen in Santa Maria del Popolo zu Rom, seine herausfordernde Büste Ludwigs XIV. im Schlosse zu Versailles, seine wirklich ungeheuerliche Bronzehülle um den Stuhl Petri in der Schlußkapelle der Peterskirche, seine berüchtigten, von Schülerhänden ausgeführten, sich selbstgefällig wiegenden Engel auf der Engelsbrücke, zu denen die beiden eigenhändigen gehörten, die in Sant' Andrea delle Fratte aufgestellt sind, und schließlich das Grabmal Alexanders VII. in der Peterskirche. An diesem Denkmal hebt das Gerippe den mächtigen braunen Jaspisvorhang über der Tür, auf deren Sturz der Sarkophag mit dem knieenden Marmorpapst steht. Wehklagend winden sich die christlichen Tugenden unter und über dem Teppich. Und doch zeigt diese absichtliche, gesuchte Schöpfung noch einheitlichen Schwung und echtes Feuer, wenn man sie mit den Werken der meisten Nachtreter des Meisters vergleicht. Aber auch unter Klemens X. (1670—76) arbeitete Bernini noch unentwegt weiter; ja, jetzt entstanden noch so ergreifende Werke wie sein überlebensgroßes Marmorbild der sterbenden Ludovica Albertoni in San Francesco a Ripa in Rom, deren Todeskampf bei aller Natürlichkeit mit milder Verklärung dargestellt ist, und wie sein ganz von äußerem und innerem Leben erfülltes großes Reiterbild Konstantins im Vatikan, das den kräftigen, verzückt gen Himmel blickenden Kaiser auf sich bäumendem Rosse vor einem hier an sich sinnlosen, aber wirksamen, gebläht herabwallenden Steinvorhang einhersprengen läßt (vgl. Taf. 7). Von Altersschwäche verraten auch diese Spätwerke seiner Hand keine Spur.

Selbst ältere Meister, wie Mocchi und Duquesnoy (S. 37), gerieten wenigstens gelegentlich unter Berninis Einfluß. Aus der großen Zahl seiner eigentlichen Schüler und freien Nachfolger erlangte jedoch keiner mehr eine selbständige Bedeutung. Giuliano Finelli von Carrara (1602—57), den schon Passeri ausführlich behandelt hat, half Bernini bei seinen Frühwerken, wie „Apollo und Daphne", schuf selbständig aber z. B. die tüchtige Bildnisbüste der Maria Barberini in der Certosa zu Bologna. Andrea Bolgi (1605—56) arbeitete an verschiedenen Stellen der Peterskirche für Bernini und führte dort als eigenes Werk für die vierte Kuppelpfeilernische die bauschige hl. Helena mit dem Kreuze aus. Francesco Baratta (gest. 1666) arbeitete nicht nur in der Peterskirche unter Bernini, sondern schuf nach dessen Entwurf auch in San Pietro in Montorio zu Rom das malerisch gehaltene Reliefaltarblatt der Verzückung des hl. Franziskus. Von den vier Weltströmen an jenem Hauptbrunnen der Piazza Navona schuf Baratta den La Plata, Antonio Raggi (1614—86) die Donau, Claudio Porissimo den Ganges, Giacomo Antonio Fancelli (1619—76), der auch in der Peterskirche zu Berninis Getreuesten gehörte, den Nil. Giovanni Antonio Mari, der auch in Santa Maria del Popolo und in Santa Maria Sopra Minerva als Berninis Gehilfe auftrat, ist der Schöpfer des vortrefflichen Tritonen in der Mitte des Südbrunnens der Piazza Navona. Ercole Ferrata aber (1610—86), Maris Genosse in den genannten Kirchen, vollendete im Dienste Berninis auch den berühmten Marmorelefanten unter dem Obelisken der Piazza della Minerva.

Gegen Ende des Jahrhunderts fanden dann französische Bildhauer, die sich unter Bernini oder an seinen Werken entwickelt hatten, freundliche Aufnahme und vielseitige Beschäftigung in Rom, an ihrer Spitze Pierre Legros der Jüngere (1656—1719), der z. B. die farbenreiche Statue des sterbenden Stanislaus Kostka in Sant' Andrea beim Quirinal und das ganz als Gemälde wirkende ekstatische Relief der Verklärung des hl. Ludwig in Sant' Ignazio zu Rom ausführte.



Abb. 20. Leo I. und Attila. Relief Alessandro Algardis in der Peterskirche zu Rom. Nach Photographie der Gebrüder Alinari in Florenz.

An der Spitze einer kleinen Bildhauergruppe, die Bernini und den Seinen feindlich gesinnt war, aber stand der vielgerühmte Alessandro Algardi von Bologna (1602—1654), dessen Wirken zuerst von Bellori, der selbst ein Gegner Berninis war, gefeiert, neuerdings besonders von Hans Posse untersucht worden ist. Aus der Schule der Carracci hervorgegangen, deren akademische Nüchternheit ihm nachging, hielt er sich in Rom seit 1625 hauptsächlich an Domenichino, mußte sich jedoch mit kunstgewerblichen Arbeiten und Antikenherstellungen begnügen, bis die Ungnade, in die Bernini unter Innozenz X. gefallen war, ihn emporzog. Sein Wirken als Baumeister, dem Pollak nachgegangen ist, tritt uns vor allem in der prächtigen, nur leise barock angehauchten Fassade der Kirche Sant' Ignazio entgegen. Hauptsächlich aber blieb er Bildhauer. Seine Marmorgruppen des Filippo Neri mit dem Engel in Santa Maria in Navicella in Rom und seine Enthauptung des Paulus in San Paolo zu Bologna sind noch steif und kalt. Berühmt wurde er durch seine Bronzestatue Innozenz' X. im Konservatorenpalast zu Rom, ein mächtiges, wenngleich stark von Berninis Urban VIII.

abhängiges Werk, durch seinen schlafenden Putto aus schwarzem Marmor in der Villa Borghese, eine Schöpfung, die uns den Ruhm seiner Kindergestalten verständlich macht, vor allem aber durch sein gewaltiges Marmorreliefgemälde der Vertreibung Attilas in der Peterskirche zu Rom (Abb. 20), ein für den geschilderten Reliefstil der Zeit charakteristisches, wie ein versteinertes Gemälde der Carracci-Schule wirkendes Werk. Am trefflichsten waren Algardis Bildnisse, wenn sie sich in ihrem ruhigen Eingehen auf alle Einzelheiten auch nicht mit den schwungvoll einheitlich hingeworfenen Bildnissen Berninis messen können. Berühmt sind z. B. seine drei Frangipani-Büsten in Santa Marcella, seine Mellini-Büsten in Santa Maria del Popolo und seine Büste Corsinis in San Giovanni de' Fiorentini in Rom. Ihnen reiht sich, wie Posse bewiesen hat, die Büste Zacchias im Berliner Museum an. Die Papstgestalt am Grabmal Leos XI. in der Peterskirche leidet an falschem Pathos und unnatürlicher Gewandung. Vortrefflich aber sind Algardis raumschmückende Bildwerke in der Villa Doria-Pamfili zu Rom, in San Carlo zu Genua und an seinen stattlichen Brunnen, wie dem des Damasushofes im Vatikan.

Unter seinen Schülern ragte Domenico Guidi (1628—1701) hervor, der Algardis Hauptmitarbeiter am Grabmal Leos XI. war, übrigens später auch zu Bernini überging, für den er einen der Engel der Engelsbrücke arbeitete. Von Berninis Getreuen führte aber auch z. B. Ercole Ferrata die Gestalt der Majestas an jenem Grabmal Algardis aus.

Ercole Ferratas (S. 44) Schüler Giovanni Battista Foggini (1652 bis nach 1737), der mit seinen Brüdern das unerfreuliche Grabmal Galileis in Santa Croce zu Florenz arbeitete, trug den Stil Berninis nach der Arnostadt. Als sein Hauptwerk gilt hier das mit drei großen Marmorreliefs ausgestattete Grabmal Andrea Corsinis in der Carminekirche.

Zu den späteren Schülern Berninis gehört aber auch der Genuese Filippo Parodi (um 1640—1701), der den Stil seines Meisters in Genua, Venedig und Padua verbreitete. Sein Denkmal des Francesco Morosini in San Niccolò di Tolentino zu Venedig (1690) wird schon in einem alten „Führer" der Lagunenstadt als „tipo di baroccume" bezeichnet.

Nach Neapel, dem Geburtsort Berninis, trug kein Geringerer als jener Andrea Bolgi, der hier eine Schule gründete, seinen Stil. In Palermo aber füllte Giacomo Serpotta (1656 bis 1732), dessen berühmtes ehernes Reiterstandbild Karls II. in Messina 1848 zerstört wurde, zahlreiche Kirchen mit anmutigen, für die Zeit auffallend formenreinen figürlichen Gipsdekorationen, die Mauceri ausführlich untersucht hat. Läßt sich bei jenen früheren Werken überall der allmähliche Übergang in die Richtung Berninis verfolgen, so stehen wir hier schon dem Übergang aus dem Hochbarock des 17. in das Rokoko des 18. Jahrhunderts gegenüber.

Im allgemeinen aber bildet die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts in der Geschichte der italienischen Bildhauerei kaum einen besonderen Abschnitt. Man müßte denn das Spiel mit der stofflichen Nachbildung wirklicher Einzeldinge im Stein, das allerdings nirgends so weit getrieben wurde wie in Italien in dieser Zeit, als besondere Entwickelungsrichtung ansehen.

Hatte der Stil Michelangelos die italienische Bildhauerei ein Jahrhundert lang beherrscht, so umstrickte die Kunst Berninis sie anderthalb Jahrhunderte lang. Vor dem Auftreten Canovas wagten nur vereinzelte Bildhauer den Versuch, sich den Banden der leidenschaftlichen, teils übertriebenen, teils überfeinerten Modekunst zu entwinden. Immer äußerlicher wurden die Formen des menschlichen Körpers, immer gespreizter ihre Bewegungen, immer flatteriger ihre Gewandung aufgefaßt und wiedergegeben. Immer aufdringlicher treten an Wandgräbern und Altären plastisch gebildete Wolken, auf denen die Himmelsbewohner sich

schaukeln, oder Marmorvorhänge, die sich im Winde bauschen, aus den Wänden hervor; immer weiter verflüchtigen sich die Grenzen zwischen der Malerei, der Reliefkunst und der Rundbildnerei. Eine spielende Bewältigung der größten technischen Schwierigkeiten war die Vorbedingung des Beifalls der Künstler und der Kenner. Hervorzuheben sind immerhin die Schöpfungen des Römers Pietro Bracci (1700—1773). In der Peterskirche wirkt sein Marmorgrabmal Benedikts XIV., das den schlichten, verständigen Papst zwischen den Gestalten der Weisheit und der Uneigennützigkeit in theatralischer Bewegtheit und in flatterndem Gewande darstellt, unerfreulicher als sein üppiges Grabmal der Maria Clementina Sobieska Stuart (1735), das wenigstens die reiche Prachtliebe und die technische Meisterschaft der Zeit überzeugend widerspiegelt. Sein Standbild des Oceanus auf dem Gipfel der Fontana Trevi (S. 30) aber, das er, wie Wahl dargetan hat, nach einem Entwurf Giovanni Battista Mainis (1713—64) ausführte, ist trotz seiner theatralischen Haltung dem Ganzen so trefflich eingefügt, daß man es nicht missen möchte.



Abb. 21. Queirolos „Disinganno" in San Severo, Neapel. Nach Photographie von Sommer in Neapel.

Wie weit jetzt die spielende technische Verfeinerung in der Darstellung der Gewänder, der Wolken und anderer Nebendinge geht, zeigt z. B. das Riesengrabmal der Dogen Bertucci und Silvestro Valier in Santi Giovanni e Paolo zu Venedig, dessen Bildwerke nach Magni von Giovanni Bonazza herrühren, zeigt in einer Ausprägung, die Burckhardt als unterste Stufe der Entartung bezeichnete, Girolamo Ticciatis Glorie Johannes des Täufers auf dem Hochaltar des Baptisteriums zu Florenz (1732), verraten in drastischer Deutlichkeit aber auch die als Wunder angestaunten Bildwerke in Santa Maria della Pietà bei Sangri zu Neapel: Giuseppe Sammartinos (1720—93) „toter Christus" und Antonio Corradinis (gest. 1752) „Pudicizia", deren Körperformen durch die durchscheinenden Gewänder sichtbar sind, aber auch Francesco Queirolos „Disinganno" (Abb. 21), die Befreiung des Raimondo di Sangro aus dem Marmornetz, das ihn umstrickt.

Solchen Künsteleien gegenüber erscheinen die bemalten Holz- und Stuckogruppen, die um 1700 der Genuese Maragliano z. B. für Altäre in Santa Annunziata, Santo Stefano und Santa Maria della Pace in Genua schuf, von frischem Leben und unmittelbarer Empfindung erfüllt.

3. Die italienische Malerei von 1550 bis 1750.

Die italienische Malerei schwoll in den zweihundert Jahren, von denen wir reden, zu einem breiten, rauschenden, von tausend farbigen Segeln belebten Strome an, der, heimischen Quellen

entsprungen, nur vereinzelte fremde Zuflüsse in sich aufnahm. In der Geschichte der italienischen Malerei treten alle Strömungen der mittleren Neuzeit, die „manieristische", die „eklektische", die „naturalistische", die barocke und die phantastisch-romantische neben- und nacheinander, oft auch örtlich unterschieden, mit besonderer Deutlichkeit hervor. Die führenden italienischen Maler galten noch der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts als die würdigsten Nachfolger der großen Meister der Hochrenaissance. Ihre Geschichte ist von zeitgenössischen Schriftstellern, wie Baglione, Baldinucci, Baruffaldi, Bellori, Boschini, Malvasia, Pascoli, Passeri, Ridolfi, Scanelli, Scaramuccia, Soprani, Vedriani und Zanetti mit warmer Begeisterung geschrieben worden; und die meisten dieser Schriftsteller bekannten sich mit ihrer Forderung einer hohen Idealkunst, von der sie „forza", „grazia" und „decoro" verlangten, als Anhänger der eklektisch-akademischen Richtung, deren Hauptvertreter die Carracci in Bologna waren, also auch als Gegner der „naturalezza", der natürlich-realistischen Richtung, an deren Spitze der Oberitaliener Caravaggio und der spanische Neapolitaner Ribera standen. Das Urteil dieser Männer wurde 200 Jahre lang nachgesprochen. Erst das 19. Jahrhundert begann mit einer gewissen Nichtachtung an den italienischen Malern dieses Zeitraums vorüberzusehen. Noch bei Jakob Burckhardt findet sich neben einer kühlen, nüchternen Betrachtung der Carracci-Schule eine abfällige Beurteilung der Naturalisten, wie Caravaggio und Ribera, die erst Unger, Eisenmann und andere wärmer würdigten. Erst das 20. Jahrhundert suchte ihrer kunstgeschichtlichen Bedeutung gerecht zu werden und ihre künstlerische Hinterlassenschaft stilkritisch zu sichten. In Italien haben sich Forscher wie Adolfo und Lionello Venturi, Mauceri, Ozzola, Fogolari, Biancale und andere, in Deutschland namentlich Schmarsow, Thode, Riegl, Posse, Schmerber, Kutschera, v. Hadeln und Tietze hieran beteiligt. Wie die Zukunft über den künstlerischen Wert der italienischen Malerei dieses Zeitraums urteilen wird, steht noch dahin.

In keinem Lande Europas wurden im 17. Jahrhundert so große Flächen mit Gemälden geschmückt wie in Italien. Die Freskomalerei der Paläste und Kirchen, deren Hauptwände vielfach wieder, wie in der Gotik, ganz in Pilaster und Nischen aufgelöst waren, bevorzugte die höheren Wandteile (Friese), die Decken und die Kuppeln. In den Decken- und Kuppelmalereien, die oft von Michelangelos Decke der Sixtinischen Kapelle (Bd. 4, S. 346) in Rom und von Correggios Kuppelfresken in Parma (Bd. 4, S. 426, 427) ausgingen, spielt sich jetzt ein Hauptstück der Entwickelungsgeschichte der italienischen Malerei ab, und gerade die Deckengemälde, deren Felder von starken, vergoldeten Stuckleisten umrahmt zu sein pflegen, folgen dem Barock der Bauten, zu denen sie gehören. Hier und da treten sie trotz Michelangelos kühnerem Vorgehen in kassettenartig gegliederten Decken als schlichte Viereckfüllungen auf, fügen sich bald aber lieber bewegteren Kartuschenumrahmungen ein, die an bevorzugten Orten schon früh kunstreichen Gliederungen Platz machen. Die Gemäldefelder der Decken machen dann alle „axialen Bindungen", Durchdringungen, Verschachtelungen und Verschmelzungen der Wand- und Raumgliederungen mit (S. 3, 8), um sich schließlich nach Auflösung aller Umrahmungen der ganzen einheitlichen Flächen oder gewölbten Decken zu bemächtigen. Für die Kuppelmalereien hatten ja freilich schon Mantegna (Bd. 4, S. 270) und Melozzo da Forlì (Bd. 4, S. 241) im 15., Correggio (Bd. 4, S. 426) im 16. Jahrhundert die einheitliche perspektivische Untersicht geschaffen. Die allmähliche Überleitung dieser Einheitlichkeit auf die Flachdeckenmalerei aber ist eine Errungenschaft der italienischen Kunst des 17. Jahrhunderts. Fast allgemein nahmen jetzt die Kuppelgemälde den ganzen Raum für ihre einheitlichen Darstellungen in Anspruch, in denen die himmlische Herrlichkeit sich bis in die Unendlichkeit erhöhte.

Je umfangreicher die Gemälde wurden, desto ausführlicher und eingehender waren aber auch die Programme, die, von Theologen oder Altertumsgelehrten ersonnen, ihren religiösen, mythologischen oder sinnbildlichen, oft auch aus Religion, Mythologie und Allegorie gemischten Darstellungen zugrunde gelegt wurden. Jede Gestalt hatte schließlich ihre bestimmte, in besonderen ikonologischen Werken festgelegte, den Eingeweihten beim ersten Blick einleuchtende Bedeutung; und alle fügten sich, jede an ihrem Platze, zu den großen Darstellungen zusammen, deren Inhalt den Zeitgenossen meist verständlicher war als uns weniger allegorisch geschulten Nachfahren. Die Riesenaltäre unter den Deckenbildern der neuen Kirchen aber füllten gewaltige, vom Geiste der Gegenreformation beseelte Altarblätter, die auch hier, auf eine gewisse Fernwirkung berechnet, an dem Baustil ihrer Umgebung teilnahmen.

Religiöse und weltliche Malereien kleineren Umfanges zierten die Wände der Wohnpaläste. Die neuen, der Natur und dem Leben entlehnten Darstellungen, wie die volkstümlichen Sittenbilder, die anfangs noch lebensgroß blieben, bald aber kleinfiguriger und figurenreicher wurden, gediehen vorzugsweise innerhalb der naturalistischen Richtung, wogegen die Landschaft, die das 16. Jahrhundert in Italien nur als raumkünstlerische Wandmalerei verselbständigt hatte, im 17. die Staffeleimalerei eroberte, ohne den verinnerlichten Realismus der nordischen Landschaftsmaler zu erreichen. Das Schlachtenbild löst sich von den Geschichtsbildern. Selbständige Frucht- und Blumenmaler tauchen in Italien erst vereinzelt auf. Bildnisse malten die „Eklektiker" wie die „Naturalisten", ohne die italienische Bildniskunst der Blütezeit des 16. Jahrhunderts weiterzuentwickeln. Die Vorherrschaft aber behielt überall noch die religiöse oder mythologische Großmalerei.

Die Venezianer, die vielfach ihre eigenen Wege gingen, werden wir zuletzt für sich betrachten. Im übrigen Italien aber werden wir, zugleich der Zeitfolge ihrer Entwickelung entsprechend, zunächst die „manieristischen", dann die akademisch-eklektischen, nach diesen die naturalistischen, zuletzt die besonderen neuen Richtungen der Spätzeit verfolgen, in denen sich neben dem Hochbarock im Sinne Berninis hier und da bereits die größere Leichtigkeit und Anmut des kommenden Rokokos regte, aber auch phantastisch-romantische Klänge hervortraten.

Als „Manierismus" bezeichnete man bisher und mag man auch heute noch die Richtung der italienischen Malerei bezeichnen, die im ersten Menschenalter nach der Mitte des 16. Jahrhunderts den Stil der großen Hochrenaissancemaler, den sie schon aus zweiter Hand empfing, in äußerliche „Manier" verwandelte. Die meisten ihrer Vertreter betrachteten sich mit Stolz als Anhänger der „neuen Richtung", in der die Bewegungsgegensätze Michelangelos, die Schönheitslinien Rafaels und das Helldunkel Correggios miteinander wetteiferten, ohne innerlich verschmolzen zu werden. Bei allen vermißt man die innere Überzeugung, „man merkt die Absicht, und man wird verstimmt". Daß man aber auch den Meistern dieser Art gute Seiten abgewinnen kann, zeigt Voß' neues Buch über sie. „Akademisch" sind gerade die meisten mittelitalienischen Maler dieses Schlages, die die Hauptvertreter der zunächst in Mittelitalien neugegründeten Kunstakademien waren. Allen voran ging die mediceische Akademie der zeichnenden Künste (Accademia del Disegno) in Florenz, die, 1561 gegründet, noch ein Jahr vor Michelangelos Tode, am 1. Januar 1562, eröffnet wurde. In Perugia entstand die Accademia del Disegno 1573. Die Accademia di San Luca in Rom folgte 1577, erhielt aber erst 1595 ihre Satzungen.

Am Gestade des Arno war Pontormos Schüler Angelo di Cosimo, genannt Bronzino (um 1502—72; Bd. 4, S. 385), der zu den Säulen der neuen Akademie gehörte, ein Hauptvertreter der kalten, von Michelangelos Motiven zehrenden florentinischen Malerei des dritten

Viertels des Jahrhunderts. Hanns Schulze hat neuerdings seine Bilder zusammengestellt, Fritz Goldschmidt hat sie stilkritisch gewürdigt. Die Tiefenwirkung in sich kreuzenden und noch keineswegs von der Flächenschichtung des 16. Jahrhunderts befreiten Diagonalen brachte Bronzino nach langem Tasten in seinem gequält großartigen „Christus in der Vorhölle" von 1552 in den Uffizien zur Vollendung. Dem unteren Bildrand entwindet sich eine Fülle von Gestalten Abgeschiedener, die uns leibhaftig nahe gerückt erscheinen. Noch augenfälliger aber führen die Diagonalen, die durch einzelne Gestalten bezeichnet sind, uns auf seinem Fresko des Durchganges durchs Rote Meer im Palazzo vecchio zu Florenz in die Ferne. Überzeugender wirken seine Bildnisse. Bis zur Mitte des Jahrhunderts sind sie bei vornehmer Haltung und redendem Beiwerk noch warm im Gesamtton; später wurden sie, dem Zuge der Zeit folgend, härter, kälter und glatter, absichtlicher in der Haltung, gesuchter in den Zutaten. Man vergleiche nur sein Damenbildnis der Ermitage mit seinem Bildnis einer trauernden Witwe in den Uffizien! Vor allen Dingen war Bronzino mediceischer Hofmaler. Sein schönstes Bildnis Cosimos I. befindet sich im Palazzo Pitti, das schönste Bild seiner Gemahlin, der stolzen spanischen Eleonore, an der Seite ihres Söhnchens, in den Uffizien (Abb. 22).



Abb. 22. Bronzinos Bildnis der Gemahlin Cosimos I., Eleonores von Toledo, mit ihrem Sohn, in den Uffizien zu Florenz. Nach Photographie von G. Brogi in Florenz.

Wirklicher Schüler der Spätzeit Andrea del Sartos (Bd. 4, S. 381), von Michelangelo selbst ihm zugeführt, war dann noch Giorgio Vasari (1511 bis 1574), der berühmte Künstlerbiograph und Baumeister (S. 14). Auch er gehört als Geschichtsmaler zu den unausstehlichsten Nachtretern Michelangelos. Seine geschichtlichen Wandfresken in der Sala Regia des Vatikans, wie die Schlacht bei Lepanto von 1571, und Kirchenbilder seiner Hand, wie das Gastmahl des Ahasver in seiner schönen Badia zu Arezzo und das Abendmahl in Santa Croce zu Florenz, genügen, ihn den tüchtigsten, aber auch kältesten Malern dieser Richtung zu gesellen. Wärmeres Leben pulsiert in den Bildnissen des Meisters wie in seinen Familienbildern in jener Badia zu Arezzo und in seinen von ihm selbst gefeierten, trotz ihres gelehrten Beiwerks packenden Bildnissen Lorenzos und Alessandros de' Medici in den Uffizien. Natürlich ist Vasaris Name auch eng mit der Gründung der florentinischen Akademie verknüpft.

Im letzten Viertel des 16. Jahrhunderts hielt Alessandro Allori (1535—1607) sich willenlos in den Bahnen seines Lehrers Bronzino, nach dem er sich Allori-Bronzino nannte, während Meister, wie Santi di Tito (1530—1603) und Bernardo Pocetti (1547—1612), deren Hauptfresken die Bogenfelder der florentinischen Klosterhöfe schmücken, eine Rückentwickelung der florentinischen Malerei zur römischen „Groteskenmalerei" (Bd. 4.

S. 366, 455) und rafaelischer Ruhe erstrebten. Im benachbarten Siena aber war Francesco Vanni (1565—1601) der annehmbarste Vertreter dieser Richtung.

Auch die liebenswürdige umbrische Schule war in der Nachblütezeit arm an neuen Keimen und Kräften. Die ihrer Zeit hochberühmten Brüder Taddeo Zucchero (1529—66) und Federigo Zucchero (gest. 1609), die Hauptvertreter des Manierismus in Rom, denen Perotti neuerdings nachgegangen, stammten aus Sant' Angelo in Vado im Urbinatischen. Unter ihrer Führung machte ein Künstlergeschlecht, das die Kunst Michelangelos und Rafaels erst aus zweiter Hand empfangen hatte, sich mit seinen geschickt und leicht hingeworfenen, gedankenlos mit überlieferten Formen schaltenden Malereien gerade in der ewigen Stadt ungebührlich breit. Taddeo Zucchero, dessen großes Fresko des Konzils von Trient im Palazzo Farnese zu Caprarola in fast unzulässiger Weise an Rafaels Disputà (Bd. 4, S. 362) anknüpft, während seine Bekehrung Pauli in San Marcello zu Rom dem Bilde Michelangelos in der Cappella Paolina (Bd. 4, S. 351) einige Hauptzüge entlehnt, vertritt die ältere Phase des Manierismus. Zu der Richtung, die neuere Forscher als den „jüngeren Manierismus" bezeichnen, aber leitet Federigo Zucchero hinüber, der mit seinem Bruder und Lehrer schon 1535 in jener Sala Regia des Vatikans gearbeitet hatte, in seiner Geißelung Christi in Santa Lucia zu Rom Sebastiano del Piombos Bild in San Pietro in Montorio (Bd. 4, S. 389) verwertete, sich in seinem Christus in der Vorhölle von 1585 in der Brera aber bereits an Bronzinos Uffizienbild (S. 50) anlehnte und, nach Perottis Ausdruck, schließlich „alle Strömungen des Manierismus in sich sammelte".

Urbinate, wie diese Meister, war aber auch Federigo Zuccheros bedeutenderer Zeitgenosse Federigo Baroccio (1526 oder 1535—1612), der, aus dem Manierismus geboren, doch in selbständiger Größe über ihn hinauswuchs. Schon früh von Baglione und von Bellori in ein helles Licht gerückt, ist Baroccio neuerdings von Schmarsow als Bahnbrecher der Barockmalerei, als der eigentliche Vermittler zwischen Michelangelo und Rubens gefeiert worden. Näheres über sein Leben und seine Werke hat Krommes beigebracht, nach dem der Meister wahrscheinlich nicht 1526, sondern erst 1535 das Licht der Welt erblickt hat. Daß Baroccio, der abwechselnd in Urbino und in Rom arbeitete, von Rafael ausgegangen war, zeigen Bilder, wie die feinfühlige, bei allen Anklängen an Rafael doch selbst erschaute und selbst empfundene Judith der Uffizien, die leider schon vor Jahrzehnten aus der „Tribuna" in den „Vorrat" verbannt worden ist, wie die hl. Cäcilie und wie der hl. Sebastian von 1557 im Dom zu Urbino. Im hl. Sebastian melden sich daneben schon Erinnerungen an Correggio, die den Meister nun nicht mehr losließen, ohne seiner zartnervigen, in himmlischen Gesichten schwelgenden Eigenart Abbruch zu tun. Schon Baroccios Madonna di San Simone in der Galerie zu Urbino ist ganz von der Sonne Correggios durchleuchtet.

Seine Weiterentwickelung bestand in der innerlichen Verarbeitung der von Correggio empfangenen Anregungen, dessen barocke Seiten in Baroccios mächtiger, von heißer Leidenschaft durchfluteter Kreuzabnahme im Dom zu Perugia (1569) bereits deutlich weitergebildet sind. Immer überzeugender aber erscheinen auch das lichte Helldunkel und die anmutigen Verkürzungen des großen Meisters von Parma in Baroccios späteren Hauptbildern verselbständigt. Fast alle Galerien Europas besitzen Gemälde des Meisters. Von seinen Bildern in Deutschland ist der Christus als Gärtner in München (Abb. 23) ganz von seinem eigensten Leben erfüllt. Zu seinen schönsten Kirchenbildern gehört die Madonna del Popolo (1579) in den Uffizien mit ihren entzückenden Kinderszenen, die großartige, farbig und zeichnerisch abgeklärte Grablegung

in Santa Croce zu Sinigaglia (1582), die ergreifende, überirdisch erregte Verzückung des hl. Franz in San Francesco zu Urbino, der monumental angelegte, doch von hellem Licht und weicher Empfindung durchströmte Tempelgang Mariä in Santa Maria in Valicella zu Rom und das späte farbenprächtige, lichtdurchflossene Abendmahl im Dom zu Urbino, das, wie Wölfflin gezeigt hat, bei aller Betonung der Tiefenrichtung doch noch an der „Schichtung in einzelnen Raumstreifen" festhält. Baroccios erdenentrückte Verzücktheit und sein leichtflüssiger, lichtdurchglühter Vortrag fesseln uns wirklich; und wenn seine absichtliche, oft gezierte Formensprache und seine rosig angehauchte, in den Gesichtern nicht selten wie in hektischen Flecken erglühende Farbengebung auch manchmal mehr als Manier denn als Stil wirkt, so gehört er doch zu den bedeutenden Meistern, die uns etwas Eigenes zu sagen haben. Eine künstlerische Persönlichkeit ist er unzweifelhaft.



Abb. 23. F. Baroccios Gemälde „Christus als Gärtner" in der Alten Pinakothek zu München. Nach Photographie der Verlagsanstalt von F. Bruckmann A.-G. in München.

In Rom trieb der Manierismus, aus dem Baroccio sich heraushob, übrigens auch nach dem Siege der akademisch-eklektischen Richtung der Carracci neben dieser bis über 1630 hinaus noch neue Blüten. Aus der keineswegs kleinen Schar der fruchtbaren Meister dieses „jüngeren Manierismus", deren Schöpfungen uns von hundert Wänden und Decken und Hunderten von Altären der ewigen Stadt mit fadem Lächeln oder grimmen Mienen anblicken, ragt vor allem noch der Römer Giuseppe Cesari, der Cavaliere d'Arpino (1568—1640), hervor, der einer der begehrtesten und erfolgreichsten Meister seiner Zeit war. Sein richtiges Geburtsjahr hat Sobotka festgestellt. Hauptsächlich in Rom, aber auch in Neapel und in anderen Städten begegnet man seinen rasch, geschickt und oft sogar großzügig hingeworfenen, aber oberflächlichen, farben- und herzenskalten Fresken und Altarbildern auf Schritt und Tritt. Von seinen Fresken seien nur die berühmten Darstellungen aus der römischen Geschichte im Konservatorenpalast hervorgehoben, deren früheste (wie Romulus und Remus) um 1597, deren späteste (wie der Raub der Sabinerinnen) gegen 1636 ausgeführt wurde. Von seinen Altarblättern kennzeichnet die Krönung Marias (um 1604) in Santa Maria in Navicella zu Rom die flotte, aber innerlich leere und äußerlich kalte Art selbst seiner besten Zeit.

Am meisten im römischen Sinn entfaltete der Manierismus sich unter den Nachfolgern des Rafaelschülers Perino del Vaga (Bd. 4, S. 390) in Genua, von denen namentlich Giovanni Battista Castello (um 1509—69), „il Bergamasco", den wir schon als genuesischen Baumeister neben Galeazzo Alessi (S. 18) getroffen haben, als Wand- und Deckenmaler leichter, lichter und anmutiger Art hervorragt. Seine Groteskenverzierungen (Bd. 4, S. 366, 455)

und sein Deckenbild im Palazzo Imperiali, sein „Apollon mit den Musen" im Palazzo Cataldi und seine Himmelfahrt Marias im Dom zu Genua zeigen ihn von seinen besten Seiten. Zur Nachfolge Perino del Vagas in Genua gehörte aber auch Giovanni Cambiaso (um 1495 bis um 1578), dessen Sohn Luca Cambiaso (1527—85) in Genua sich noch entschiedener über den Manierismus erhob als Fed. Baroccio in Urbino und in Rom. Luca Cambiaso, um dessen Wiedereinsetzung in die hohe Würdigung, die seine Zeitgenossen ihm zuteil werden ließen, namentlich Suida sich bemüht hat, ist in der Tat ein warm und unmittelbar empfindender Künstler. Ihm hatten die Meister des venezianischen Gebietes vorangeleuchtet, ohne doch seine mehr auf Ton- und Lichtwirkungen als auf Farbenreize bedachte Färbung zu beeinflussen. Seine beiden großen Wandfresken in der Lercarikapelle des Domes, die die Vermählung der Jungfrau und die Darstellung im Tempel veranschaulichen, zeugen von der Großzügigkeit seines Raumgefühls und seiner völligen Beherrschung einer bewegten Formensprache. Sein Altarblatt der Beweinung Christi in Santa Maria di Carignano ist ebenso stimmungsvoll in der Anordnung der Gestalten und im Einfall des Lichtes wie in dem vornehm verhaltenen Ausdruck namenlosesten Schmerzes. Cambiasos Kunst ist weder manieristisch, noch barock, weder eklektisch, noch naturalistisch in unserem Sinne, sondern gesund und wahr im Sinne der Spätrenaissance.

In den übrigen oberitalienischen Schulen, immer noch mit Ausnahme der veronesischen und venezianischen, entwickelte der Manierismus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts sich, wenn auch unter Mitwirkung der römischen Schule, auf der Grundlage der alten einheimischen Art. Hervorgehoben seien: für Mailand der Sohn Bernardino Luinis (Bd. 4, S. 403), Aurelio Luini (um 1530—93), dessen Marter der hl. Vincenz in der Brera mindestens so viel Römisches wie Mailändisches enthält, für Ferrara Ippolito Scarsello (1551—1620), genannt Scarsellino, dessen Himmelfahrt Mariä im Chorgewölbe von San Paolo zu Ferrara sein Festhalten an der phantasievoll-romantischen altferraresischen Grundstimmung (Bd. 4, S. 420) in kalten und schwerer werdenden Farbentönen veranschaulicht, in Parma und Modena Niccolo Abbati, genannt dell' Abbate (1512—75), der die Art Correggios und Giulio Romanos (Bd. 4, S. 389) nach Frankreich verpflanzte.

Lehrreich ist die Übergangszeit in Bologna, der Heimat der demnächst hier erblühenden eklektisch-akademischen Schule. Schon Bolognas Zugehörigkeit zum Kirchenstaat sicherte seiner Kunst einen fortdauernden Zusammenhang mit der römischen Schule. Unter dem Banne Michelangelos stehen hier trotz ihres selbständigen Rückgreifens auf die Natur die Gemälde des großen Baumeisters (S. 19) Pellegrino Tibaldi (1527—91), dessen Fresko in San Giacomo Maggiore den Spruch „Viele sind berufen, wenige ausgewählt", immerhin großzügig verkörpert. Als Maler war er Schüler Bagnacavallos (Bd. 4, S. 423). Der Schule Innocenzo da Imolas (Bd. 4, S. 423) aber entstammt Prospero Fontana (1512—97), dessen zahlreichen, von Correggio berührten Wand- und Altarbildern ein gewisser raumschmückender Schwung nicht abzusprechen ist. Schüler Taddeo Zuccheros (S. 51) schon war Bartolommeo Passarotti (um 1530—92), dessen „heilige Unterhaltung" in San Giacomo Maggiore in Bologna Correggios „Tag" (Bd. 4, S. 427) zur Voraussetzung hat. Zur Schule Prospero Fontanas aber gehörten z. B. seine Tochter Lavinia Fontana und der Antwerpener Dionigio Calvaert, genannt Fiammingo (um 1540—1619), der sich in Bologna zur Stellung eines mächtigen Schulhauptes emporarbeitete, in seinen Schöpfungen aber, so „korrekt" und tüchtig sie gemacht sind, das Unkünstlerische angelernten Könnens

offenbart. So konnte es nicht weitergehen. Gerade in Bologna lenkte die Malerei zuerst mit Bewußtsein in die neue Richtung ein, die wir als die akademisch-eklektische zu bezeichnen pflegen. Sie entwickelte sich noch im 16. Jahrhundert, beherrschte dann aber von Bologna und von Rom aus weite Strecken des 17. Jahrhunderts.

Die zielbewußten Gründer der eklektischen Richtung in Bologna waren Ludovico, Annibale und Agostino Carracci, deren Schule schon 1585 blühte. Wenn diese Meister mit ihrer Neubelebung des Spätstils Rafaels, Michelangelos, Giorgiones und besonders Correggios, der ihr Abgott war, auch entschieden auf dem Boden des werdenden Barocks mit seinen absichtlichen Bewegungsgegensätzen und schwellenden Formen standen, so wirkten sie auf die Weiterentwickelung der barocken Ansätze im Sinne des Schwunges Berninis doch eher hemmend als fördernd. Aber man sollte ebensowenig leugnen, daß sie sich von ihren Vorgängern, den Manieristen, die sich gedankenlos in ausgetretenen Gleisen bewegten, durch ihren Ernst, ihre Gründlichkeit und ihre bewußte Kraft unterschieden, wie daß sie, ihrer eigenen Aussage nach, die Alten und die Natur studierten, um das Beste von allem zu einer neuen Einheit zu verschmelzen. Daß ihnen durch dieses Streben nur allzuoft die Unmittelbarkeit der Anschauung und der Empfindung verlorenging, war freilich selbstverständlich; und ebenso selbstverständlich ist es, daß gerade ihrer Richtung gegenüber jene realistische, zur Natur zurückführende Gegenströmung aufkam, ohne die Italien sicherem Rückschritt verfallen wäre. Übrigens scheinen die Carracci selbst weder ihren „Eklektizismus" theoretisch so scharf zugespitzt, noch ihre Richtung dem „Naturalismus" so scharf gegenübergestellt zu haben, wie ihre Nachfolger und Biographen uns glauben lassen; und wenn auch einwandfrei überliefert ist, daß sie ihre Schule als Accademia degli Incamminati (Akademie der Inganggebrachten oder Fortschreitenden) bezeichnet haben, so ist über die Gründung dieser Akademie, ihre Einrichtung und ihre Wirksamkeit doch so gut wie nichts bekannt. Eine päpstliche Kunstakademie wurde als Accademia Clementina in Bologna erst 1709 gegründet.

Ludovico Carracci (1555—1619), der Gründer und Leiter der neuen bolognesischen Schule, der ein Schüler Prospero Fontanas (S. 53) gewesen, war der Großvetter der Brüder Agostino (1558—1602) und Annibale (1560—1609) Carracci, die seine Richtung in Rom und ganz Italien verbreiteten. Geboren waren alle drei in Bologna, wo Ludovico auch sein Leben beschloß. Agostino starb in Parma, Annibale in Rom. Von ihren frühen gemeinsamen Arbeiten in Bologna ragt ihr Fries mit den Geschichten des Romulus und Remus (um 1589) im Palazzo Magnani hervor. Ludovico erscheint hier noch halb als Manierist, Agostino am frischesten als Landschafter, Annibale noch als lichtfreudiger Nachahmer Correggios. Um 1593 folgten ihre großzügigen Decken- und Kaminbilder im Palazzo Sampieri, die die Taten des Herkules mit barocken Bewegungsmotiven darstellen.

Das gemeinsame Hauptwerk der Carracci und ihrer älteren Schüler aber waren ihre berühmten Fresken in der großen Galerie des Palazzo Farnese in Rom (1595—1604). Ludovico scheint sich kaum an den Entwürfen, gar nicht an der Ausführung beteiligt zu haben; Agostino hat nachweislich nur die beiden mittleren Friesbilder der Langseiten gemalt; Annibale war die Seele des Ganzen und hatte auch an der Ausführung den Löwenanteil. Von dem leichtgewölbten Deckenspiegel des Saales ist durch eine kunstreiche Scheinarchitektur ein friesartiger, durch Atlantenhermen und Bronzeschilder gegliederter Hohlstreifen abgetrennt. Riesenjünglinge, die der Decke Michelangelos (Bd. 4, S. 346) entstammen, lagern vor den



Tafel 9. Triumphzug des Bacchus. Freskogemälde von Annibale Carracci im Palazzo Farnese zu Rom.

Nach Photographie der Gebrüder Alinari in Florenz.



Tafel 10. Aurora. Deckengemälde Guido Renis im Palazzo Rospigliosi zu Rom.

Nach Photographie der Gebrüder Alinari in Florenz

Atlanten; Masken, Muscheln und Fruchtschnüre füllen die Ecken. Drei der dreizehn Hauptbilder, die die Liebesabenteuer griechischer Gottheiten schildern, befinden sich am Deckenspiegel, die übrigen im Hohlfries, dessen vier Mittelbilder als vorgeschobene Staffeleibilder stilisiert sind. Am Deckenspiegel veranschaulicht Annibales kraftstrotzendes breites Mittelbild den Triumphzug des Bacchus mit seinem üppigen Gefolge (Taf. 9), verherrlichen seine Seitenbilder „Merkur und Paris" und „Pan und Selene". Agostinos beide Hohlfriesgemälde, die „Aurora und Kephalos" und „die Macht der Liebe über die Meerbewohner" (angeblich Galatea) schildern, sind härter klassizistisch, aber anmutiger gezeichnet und kühler gefärbt als die Bilder Annibales, der hier in Formen und Farben seinen kräftigen römischen Stil entwickelt. Am wuchtigsten sind Annibales vier Langseitenbilder, die Zeus mit Hera, Anchises mit Venus, Diana mit Endymion und Herkules mit Omphale darstellen. Die Einzeldarstellungen der unteren Wände sind größtenteils nach Entwürfen Annibales von Domenichino ausgeführt. Als raumkünstlerisches Gesamtwerk bleibt die Decke der Galleria Farnese die größte malerische Leistung des Frühbarocks, eine Schöpfung von unverwüstlicher Formen- und Farbenpracht, die an der Wende dieses Zeitraums noch einmal alles Können des 16. Jahrhunderts zusammenfaßt.

Ludovico Carracci war groß als Lehrer und Maltechniker. Er erfand die Untermalung der Ölbilder mit roter Bolusfarbe. Hauptsächlich in Bologna tätig, wächst er am offenkundigsten aus der Manieristenschule hervor, hält sich dann aber am absichtlichsten an Correggio, dessen Anmut er in pathetische Wucht verwandelte. Zu seinen frischesten Fresken gehören die Engelchöre in der Kathedrale von Piacenza (1605). Von seinen zahlreichen Altarblättern entstammen die großgedachte Predigt des Täufers in der Pinakothek zu Bologna und die etwas mühsam machtvolle Vision des Franziskus im Louvre noch dem alten, gehören die Verklärung Christi der Pinakothek zu Bologna und Marias Grablegung der Galerie zu Parma schon dem neuen Jahrhundert. Überzeugt von der Erlernbarkeit der Kunst, rang Ludovico unentwegt nach Vollendung.

Agostino ist der Vielseitigste, Gelehrteste und Selbständigste der drei Carracci. Zunächst war er Kupferstecher. Seinen fetten, markigen Stichelstrich hatte er dem niederländischen Römer Cornelis Cort (gest. 1578) abgesehen. Zu seinen berühmtesten Stichen nach Gemälden anderer gehört Tintorettos große Kreuzigung. Seine selbständigen Stiche und Radierungen, die bahnbrechend in Italien wirkten, umfassen alle Stoffgebiete.

Von Agostinos eigenen Fresken sind die mythologischen Liebesgeschichten an der Decke des Palazzo Giardino (Militärschule) zu Parma durch heitere, kühle Schönheit ausgezeichnet. Seine berühmtesten Altarblätter, wie die ausdrucksvolle Kommunion des hl. Hieronymus und die neuartig bewegte Himmelfahrt Marias in der Pinakothek zu Bologna sind verhältnismäßig unmittelbar empfunden und gestaltet. Sein Frauenbildnis der Berliner Galerie und seine Fluß- und Berglandschaft im Palazzo Pitti aber zeigen sein nahes, wenn auch befangenes Verhältnis zur Natur.

Annibale Carracci scheint von Haus aus eine naturalistische Ader gehabt zu haben, wie sie noch in seinem Lautenschläger der Dresdener Galerie hervortritt. Rasch aber geriet er in den Bann der correggesken Auffassung seines Lehrers Ludovico. Seine frühen großen Altartafeln von 1587 und 1588 in Dresden vereinigen die Typen und die starken Bewegungsmotive Correggios mit der schweren Großzügigkeit Ludovicos. Als Annibale sich selbst gefunden hatte, kräftigte sein Farben- und Formengefühl sich, ohne eigenartiger zu werden. Sein Riesenbreitbild des hl. Rochus in Dresden (1595) ist ein starkes Volksstück mit derben Typen ohne Hervorkehrung der Einheit der Handlung. Correggeskes Licht- und Farbengefühl aber

verrät gleichzeitig noch sein Christus auf Himmelswolken im Palazzo Pitti; und erst seine Himmelfahrt Marias in Santa Maria del Popolo zu Rom zeigt ihn in den neuen Bahnen seiner selbstbewußten römischen Kraft. Annibales Christus, der Petrus erscheint, in London verrät, daß er innere Erregungen nur durch äußere Bewegungen wiederzugeben verstand. Seine mythologischen Tafelbilder, von denen Tietze freilich die berühmte Venus in Chantilly Domenichino, den stimmungsvollen „Musikunterricht" in London Albano zuschreibt, suchen Natur- und Stilgefühl harmonisch zu verschmelzen. Auch war er wohl der erste Italiener, der biblische oder mythologische Landschaften in Öl auf Leinwand malte. Seine Folge von sechs solchen Landschaften im Palazzo Doria zu Rom, von denen die mit der Ruhe auf der Flucht und die mit der Grablegung eigenhändig sind, diente allerdings, wie ihre Umrahmung beweist, noch zum Schmuck von Bogenfeldern; und etwas äußerlich erscheinen auch seine Einzellandschaften in London, Berlin und Paris, von denen das farbenprächtige frühe Louvrebild beweist, daß Annibale auch bei den Venezianern in die Schule gegangen war. Die Großzügigkeit seiner Verteilung von Bergketten, Baumgruppen und Wasserflächen aber wirkte auf die nordischen Landschafter, die in Rom arbeiteten, zurück. Diesseits der Alpen ist Annibale namentlich in Dresden mit großen Altarblättern, wie der Himmelfahrt Mariä von 1587, und mit Einzelbildern, wie dem formenschönen „Genius des Ruhmes" (Abb. 24), vertreten.



Abb. 24. Annibale Carraccis Gemälde „Genius des Ruhmes" in der Gemäldegalerie zu Dresden. Nach Photographie von F. Hanfstaengl in München.

Vier Meister der Carracci-Schule, bei aller Gleichheit des Strebens grundverschiedene künstlerische Persönlichkeiten, waren die Führer der Weiterentwickelung. Von ihnen waren Guido Reni, Francesco Albano und Domenico Zampieri, Domenichino genannt, in Bologna geboren, während Francesco Barbieri, Guercino genannt, aus dem benachbarten Cento stammte. Ein fünfter, Giovanni Lanfranco, dem wir unter den eigentlichen Barockmalern näher treten werden, war in Parma zu Hause. Reni, Albano und Guercino beschlossen ihr Leben als Schulhäupter in Bologna, Domenichino starb in Neapel, Lanfranco in Rom.

Guido Reni (1575—1642), der, aus Calvaerts (S. 53) Werkstatt hervorgegangen, nur kurze Zeit Carracci-Schüler war, wurde der typische Vertreter der akademischen Richtung Bolognas. Begabt und fruchtbar, sah er die Natur doch nur mit den Augen der Antike und Rafaels an. Landschaften hat er gar nicht, Bildnisse, von einigen Radierungen abgesehen, kaum geschaffen. Selbst das Idealbildnis der angeblichen Beatrice Cenci im Palazzo Barberini in Rom wird ihm neuerdings abgesprochen.

In Rom, wo er 1605 zum zweitenmal auftauchte, geriet er, wie seine schwarzschattige Kreuzigung Petri im Vatikan und sein kraftvolles Andreasfresko in San Gregorio Magno

zeigen, vorübergehend unter den Einfluß Caravaggios, den wir als Haupt der „Naturalisten" kennenlernen werden. Auf die farbige Richtung der Blütezeit Renis aber folgte der Silberton seiner Spätzeit, der schließlich in farbenmatte Flauheit überging. In voller, bunter Farbenpracht strahlt seine berühmte, 1609 vollendete „Aurora" (Taf. 10), das Deckenbild eines Gartensaals des Palazzo Rospigliosi in Rom. Die Horen umtanzen in anmutigem Reigen das Viergespann des Sonnenjünglings, dem Eros und Eos voranfliegen. Bei aller Allgemeinheit seiner Formensprache atmet das Bild heiteres Schönheitsgefühl und blühende Farbenpoesie. Zu Guido Renis lebendigsten, aber auch zwiespältigsten Darstellungen gehört der noch im Goldton leuchtende Bethlehemitische Kindermord in der Pinakothek zu Bologna, zu seinen schönsten Altarblättern die silberig strahlende Himmelfahrt Marias in Sant' Ambrogio zu Genua. Berühmt sind seine dornengekrönten Heilandsköpfe in Wien (Abb. 25), London und Dresden, obgleich gerade sie zeigen, daß der seelenvolle Gefühlsausdruck, den er erstrebte, nur allzuoft schmachtend und weichlich wurde. Wie wenig heroisch Guido alttestamentliche und griechische Helden auffaßte, verraten sein Simson und sein Apollon, der Marsyas schindet, in den Pinakotheken zu Bologna und München. Sein Bild der Magdalena im Kapitolinischen Museum zu Rom, die, schräg hingelehnt, zu den herabflatternden Englein emporschaut, ist bereits im Sinne der „offenen Form" des 17. im Gegensatz zu der „geschlossenen Form" (Wölfflin) des 16. Jahrhunderts angeordnet, ohne im übrigen sonderlich „barocke" Eigenschaften zu verraten. Seine ruhende Venus in Dresden aber zeigt neben der Farbenmattheit seiner Spätzeit die ideale Formensprache und die dünnflüssig verschmelzende Malweise, die er zu allen Zeiten bevorzugte. Guido starb als anerkanntes Schulhaupt in Bologna.



Abb. 25. Guido Renis „Christus mit der Dornenkrone" in der Galerie des vormaligen Hofmuseums zu Wien. Nach Photographie der Verlagsanstalt von F. Bruckmann A.-G. in München.

Francesco Albano (1578—1660) war ein Reni verwandtes, aber geringeres Talent mit stärkerer Hinneigung zum Landschaftlichen. Auch er ging aus der Werkstatt Calvaerts hervor, schloß sich dann aber hauptsächlich an Agostino Carracci an. Von seinen Jugendwerken ist sein Freskofries aus dem Leben des Äneas im Palazzo Fava zu Bologna (um 1598) noch jugendlich spröde, verrät seine Madonna der Pinakothek zu Bologna (um 1599) noch Nachwirkungen der Schule Calvaerts, zeigt aber bereits die lebensvolle Geburt Marias im Konservatorenpalast zu Rom den Einfluß Agostinos. Auch schmückt dieses Bild bereits einer jener lieblichen Kinderreigen, die Albano zu seiner Besonderheit ausbildete. Seine mythologischen Deckenfresken im römischen Palazzo Verospi (Torlonia) leiden bei blühender Färbung an der harten und leeren Zeichnung der Einzelgestalten, die Albanos großfigurigen Bildern anzuhaften pflegt. In seinen kleineren Tafelbildern, die er nach niederländischem Vorbild manchmal

auf Kupferplatten malte, treten diese Schwächen weniger hervor. Der getupfte Baumschlag ihrer heiteren, doch äußerlich erfaßten Landschaften erinnert wieder an niederländische Vorbilder. Seine Puttenreigen aber, die sein eigenstes Eigentum sind, verleihen ihnen anmutiges Leben. Religiöse Bilder dieser Art sieht man im Louvre, in Dresden und in Petersburg. Von seinen mythologischen Bildern mit Puttenreigen oder Amorettentänzen sind z. B. „die vier Elemente" in Turin und in der Galerie Borghese, „der Raub der Proserpina" in der Brera (Abb. 26) und in Dresden berühmt. Gerade Albano sicherte dieser „alexandrinischen" Art, in der auch Rokokomotive keimen, eine fröhliche Zukunft.

Gründlicher, gewissenhafter und eindringlicher als Reni und Albano arbeitete Domenichino (1581—1641), der persönlicheres Naturgefühl mit reinerem Schönheitsgefühl zu paaren verstand. Seiner Frühzeit schreibt Tietze manche Bilder zu, die als Werke Annibale Carraccis gelten. Im Banne Caravaggios erscheint auch er in frühen römischen Arbeiten, wie der Befreiung Petri in San Pietro in Vincoli, dem Fresko der Marter des Andreas in San Gregorio Magno zu Rom (1608) und der Anbetung der Hirten im Dulwich College bei London. Schon seine Fresken aus dem Leben des hl. Nilus mit den berühmten Fanfarenbläsern in Grottaferrata (1609—10) aber schwelgen in einem frischen Lebens- und Stilgefühl, das seine köstlichen Cäcilienfresken in San Luigi de' Francesi zu Rom in reiner Vollendung offenbaren. Nach 1621 entstand ebendort Domenichinos reife Freskenfolge in Sant' Andrea della Valle mit den berühmten Evangelisten in den Kuppelzwickeln, denen gegenüber seine Kardinaltugenden in San Carlo ai Catinari schon absichtlicher bewegt erscheinen.



Abb. 26. Fr. Albanos Amorettentanz („Raub der Proserpina") in der Brera zu Mailand. Nach Photographie von F. Hanfstaengl in München.

Domenichinos berühmtestes Altarbild, die Kommunion des hl. Hieronymus im Vatikan, ist eine vertiefte Weiterbildung von Agostino Carraccis Bild in Bologna (S. 55). Sein berühmtestes mythologisches Gemälde, die „Jagd der Diana" in der Galerie Borghese, ist durch eine frische, lichte landschaftliche Stimmung ausgezeichnet, und seine eigentlichen Landschaften in römischen und englischen Sammlungen, im Louvre und in Madrid sind fester gefügt, energischer beleuchtet und schärfer durchgebildet als die meisten der Schule. Den berühmten weiblichen Einzelgestalten des Meisters, wie der hl. Cäcilie im Louvre und der Cumäischen Sibylle im Palazzo Borghese (Abb. 27), fehlt es bei allem Liebreiz doch an innerer Beseelung; und sein Opfer Abrahams in Madrid verrät, mit der dortigen gleichen Darstellung Andrea del Sartos verglichen, doch die akademischen Posen der Carracci-Schule.

Der jüngste und in manchen Beziehungen der anziehendste der vier Hauptmeister der akademischen Schule von Bologna aber war Guercino von Cento (1591—1666), über dessen früheste, zum Teil landschaftlich-sittenbildliche Fresken in Landhäusern von Cento Pacchioni

berichtet hat. Ein eigentlicher Schüler der Carracci ist er kaum gewesen; und stärker noch als der Einfluß Ludovicos, dessen Bilder in seiner Vaterstadt ihn entzückten, tritt uns in seinen früheren Werken, wie in seiner Madonna mit Heiligen (1616) in Brüssel, seinem Gekreuzigten (1618) in der Galerie von Modena, seiner Tabitha (1618) im Palazzo Pitti, ein schwerschattiger, lichtdurchströmter, an Caravaggio mahnender Wirklichkeitssinn entgegen. Den kräftigen Abschluß dieser Entwickelung bildet sein hl. Wilhelm (1620) der Pinakothek von Bologna.

Seit 1621 entstanden Guercinos großartige Deckenfresken in der Villa Ludovisi zu Rom; besonders im Obergeschoß die farben- und formenfrische Ruhmesgöttin, im Hauptsaal des Erdgeschosses die kecke Aurora, die die Untersicht nun auch in die Palastdeckenmalerei einführte. Auf gleicher Höhe lebendiger Formensprache und einheitlicher Farbenglut, wie diese Gemälde, stehen dann noch seine Kuppelfresken (1626—27) im Dom von Piacenza und Tafelbilder wie das Begräbnis der Petronilla im Konservatorenpalast zu Rom, die Evangelistenhalbfiguren in Dresden (1623) und der verlorene Sohn in Turin (Abb. 28). Wie flott er als Landschafter empfand, verraten besonders seine Federzeichnungen. Nachdem Guercino aber 1641 die Leitung der Schule in Bologna übernommen hatte, glaubte er, in die Fußtapfen seines Vorgängers Guido Reni treten zu müssen. Es genügt, an seine Hagar (1657) der Brera und an eine Reihe seiner Dresdener Bilder zu erinnern, um uns von der allgemeineren Formensprache, der leereren und glatteren Vortragsweise, der süßlich-bunteren Färbung seiner Spätwerke zu überzeugen.



Abb. 27. Domenichinos „Cumäische Sibylle" im Palazzo Borghese zu Rom. Nach Photographie der Gebrüder Alinari in Florenz.

Von den übrigen eigentlichen Carracci-Schülern mag noch der Bolognese Alessandro Tiarini (1577—1668) genannt sein, der aus der Schule Prospero Fontanas zu Ludovico Carracci kam. Seine Bilder fesseln bei zielbewußter Linienführung durch eigenartige, kühle, aber harmonisch ineinandergreifende Farbenklänge. Als sein Meisterwerk gilt die Anbetung der Könige in San Salvatore zu Bologna.

Als der älteste eigentliche Landschafter der Carracci-Schule wird Giovanni Battista Viola (1576—1627) genannt, dessen Gemälde in der Galerie Borghese an die venezianisch angehauchte landschaftliche Frühzeit Annibales anknüpft. Schon als Schüler der römisch-niederländischen Landschafter, die wir kennenlernen werden, aber erscheint Agostino Tassi (um 1566—1642), der Lehrer Claude Lorrains, der, da seine Fresken im Palazzo Lancelotti in Rom nicht zugänglich sind, nur durch halblandschaftliche Bilder, wie den Jahrmarkt von Grottaferrata im Palazzo Corsini (Nationalgalerie) in Rom, bekannt ist. Der Hauptlandschafter

des nächsten Geschlechts aber ist Giovanni Francesco Grimaldi, „il Bolognese“ (1606 bis 1680), dessen Landschaftsfresken in den letzten Zimmern der Galerie Borghese, dessen Bibellandschaften im Quirinalpalaste zu Rom und dessen schon romantisch angehauchte Landschaftsfresken im Palais Mazarin (der jetzigen Nationalbibliothek) zu Paris ihn als Nachfolger Annibale Carraccis ohne dessen Farbenfrische und ohne die geschlossenen Formen Domenichinos zeigen. Seine raumkünstlerisch empfundene Zusammenfügung von Bergen, Bäumen, Bauten, Felsen und Gewässern verrät noch keine inneren Beziehungen zur landschaftlichen Natur.

Von den Enkelschülern der Carracci fesselt uns als Gründer einer Schule in Rom zunächst Albanos Schüler Andrea Sacchi (1600—1661), der uns in seinen Hauptbildern, wie der Vision des hl. Romualdus im Vatikan, als klassischer Meister entgegentritt, der reine Körperformen, breiten Gewandfluß und klare, lichtdurchflossene Färbung mit stiller Größe und seelischer Innigkeit verbindet. Aber auch der Lombarde Pier Francesco Mola (nach Pascoli 1621—66), der in Rom lebte und starb, war Schüler Albanos. Er übertrug die landschaftlichen Gründe seines Lehrers in eine kräftige, bräunliche Tonart, um sie mit meist in kleinerem Maßstabe gehaltenen, breit und farbig hingesetzten christlichen oder heidnischen Vorgängen zu füllen, denen er einen romantischen Anflug verlieh.



Abb. 28. Der verlorene Sohn. Gemälde von Guercino im Museum zu Turin. Nach Photographie der Gebrüder Alinari in Florenz. Vgl. Text, S. 59.

Enkelschüler der Carracci durch Reni aber war Guido Canlassi, genannt Cagnacci (1602—81), der seine Staffeleibilder, wie die Kleopatra in Wien und die Magdalena in München, mit neuartigem Schmelze des Farbenauftrags und der Seelenstimmung ausstattete; und als Enkelschüler der Carracci gilt auch Giovanni Battista Salvi, Sassoferrato genannt (1605—85), ein Madonnenmaler, dessen herkömmliche, an Reni erinnernde Formensprache und kreidige Färbung ihn zum Liebling der Anhänger eines klassizistischen Geschmackes machte.

Zeitströmungen pflegen, aus den gleichen, oft unsichtbaren Quellen gespeist, an verschiedenen Orten zugleich hervorzubrechen. Parallelbewegungen zur Schule der Carracci entstanden an allen alten Kunststätten Italiens. Alle ihre Fäden aber liefen in Rom zusammen, das unter einer Reihe kunstsinniger Päpste und Kardinäle noch immer die künstlerische

Hauptstadt Italiens blieb. Daß hier aber neben den Carracci und ihren Schülern der „jüngere Manierismus" Fed. Zuccheros und des Cavaliere d'Arpino und das selbständige Frühbarock Fed. Baroccios blühten, haben wir bereits gesehen (S. 51).

In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts werden dann auch in der bolognesisch-römischen Schule die Kompositionen luftiger und leichter, die Typen gefälliger und ansprechender, die Farben heller und kühler. Das Rokoko wirft seine Strahlen voraus. Albanos Schüler war noch der Graf Carlo Cignani (1628—1719), der erste „Principe" der 1709 gestifteten Accademia Clementina in Bologna, dessen Fresken mit der Himmelfahrt Marias im Dome von Forlì bereits der neuen Richtung angehören. Schüler Andrea Sacchis (S. 60) war Carlo Maratta (1625—1713), der Hauptmeister der neuen römischen Schule, der, seinerzeit eine Weltgröße, mit lebendiger Erfindungsgabe und leichter Hand in Licht getauchte Andachtsbilder für römische Kirchen ausführte, zugleich aber in seinen lebendigen Bildnissen in London, Berlin, dem Louvre usw. als der bedeutendste italienische Porträtmaler dieses Zeitraums erscheint. Von den Schülern Cignanis bildete Marcantonio Franceschini (1648 bis 1729) das Überfeinerte und Empfindsame weiter, schlug ein anderer, Giuseppe Maria Crespi (1665—1747), auf den wir zurückkommen, nahezu allein in Bologna besondere, den Naturalisten verwandte Wege ein.

Die Hauptstätte eines selbständigen, dem Wirken der Carracci parallel gehenden malerischen Kunstschaffens war Florenz, wo nach Überwindung der Nachahmung Michelangelos die Farbenfreudigkeit Andrea del Sartos weiterwirkte. Die barocken Bewegungsmotive erscheinen hier maßvoller als in Bologna; im Empfindungsausdruck sprechen Blick und Mienenspiel natürlicher mit. Die Farben sind saftiger und klarer.

Als Bildnismaler errang jetzt freilich in Florenz der tüchtige Niederländer Justus Sustermans oder Suttermans (1597—1681) die Vorherrschaft. Schon die florentinische Wand- und Deckenschmuckmalerei aber ging, wenn auch von der römischen „Grotteske" getragen, jetzt ihre eigenen Wege. An die verhältnismäßig schlicht fühlenden Übergangsmeister, wie Santi di Tito und Bernardo Poccetti (S. 50), schloß sich Antonio Tempesta (1555 bis 1630) an, der in Rom, Caprarola und Florenz Legendenfresken, Jagden, Schlachten und Reiterzüge in Saalfriesen und an Palastfassaden malte, aber auch in Kupfer ätzte.

In der florentinischen Staffeleimalerei war Alessandro Alloris (S. 50) Sohn und Schüler Cristofano Allori (1577—1621) der Hauptmeister der farbenfrischen Richtung dieser Zeit. Schon seine Judith und sein Opfer Abrahams im Palazzo Pitti zeigen ihn in seiner ganzen formensicheren und lichtfreudigen Eigenart. Schüler Santi di Titos war Ludovico Cardi, genannt Cigoli (1559—1613), der akademisch angehauchte Schulgründer, der als der florentinische Carracci erscheint. Von seinem frühen hl. Lorenz (1586) in den Uffizien bis zu seiner späten Berufung Petri (1610) im Palazzo Pitti entwickelt er sich zu immer geschlossenerer Anordnung und Empfindung. Einflüsse Fra Bartolommeos und Andrea del Sartos hatte Jacopo Chimenti da Empoli (1558—1640), wie schon sein hl. Yvo (1611) in den Uffizien zeigt, charaktervoll verarbeitet. An der Spitze einer anderen, durch Cigolis Mitschüler Gregorio Pagani (1558—1605) beeinflußten Schule aber steht Matteo Rosselli (1578 bis 1650), dessen strengeres Natur- und Schönheitsgefühl, wie es sein David (1621) im Palazzo Pitti atmet, ihn besonders befähigte, Schüler zu bilden. Unter diesen ragt Giovanni Manozzi da San Giovanni (1590—1636) hervor, den seine Fresken im Kreuzgang von Ognissanti als glänzenden Erzähler, seine Sittenbilder, wie der Künstlerschmaus in den

Uffizien und die Jagdgesellschaft im Palazzo Pitti, als selbständigen Beobachter des Lebens und des Lichtes zeigen. Ein Enkelschüler Rossellis aber war **Carlo Dolci** (1616—86), der einst hochgefeierte, heute vielgeschmähte Meister, der bei all seiner schmachtenden Geziertheit doch eine eigene künstlerische Persönlichkeit ist. Seine Durchschnittsbilder, meist heilige Halbfiguren, wirken hart und bunt, kalt und süß zugleich. Nur in seinen besten Bildern, wie der hl. Cäcilia und der Salome (Abb. 29) in Dresden, entspricht die seelische Stimmung seiner einheitlichen Farbenhaltung, in der feinfühlige Lokalfarben mit warmem Helldunkel vermählt sind; und in seinen Bildern dieser Art gehört er wirklich zu den bedeutenden Eigenmeistern seiner Zeit.



Abb. 29. Carlo Dolcis Ölgemälde „Salome" in der Gemäldegalerie zu Dresden. Nach Photographie der Verlagsanstalt von F. Bruckmann A.-G. in München.

Im benachbarten **Siena** ist namentlich **Rutilio Manetti** (1572—1639) ein vollgültiger Vertreter des „Eklektizismus" im Sinne Albanos und Guercinos. Auf seiner Ruhe auf der Flucht in San Pietro di Castelvecchio zu Siena wird der Vorgang nach Jakob Burckhardts Ausdruck „zu einer großen Engelcour" im Walde. In Pisa aber waren die Gentileschi zu Hause, die zeitweise in England tätig waren. **Orazio Lomi**, genannt **Gentileschi** (1562—1647), der in London starb, war ein Meister von besonderer Richtung, dessen modern empfundene Raum- und Lichtbehandlung in Bildern, wie seiner Verkündigung in Turin (Abb. 30), Schmerber hervorgehoben hat. Seine Tochter Artemisia Gentileschi aber, die Schülerin Renis und Domenichinos genannt wird, wurde in England wie in Italien als anmutige Bildnismalerin geschätzt.

In Mailand beanspruchen die Procaccini, wie **Ercole der Ältere** (1520 bis nach 1590), **Camillo** (1550—1627), **Giulio Cesare** (1548 bis um 1626) und **Ercole Procaccini der Jüngere** (1596—1676), eine volle Parallelbewegung zu der Richtung der Carracci erzeugt zu haben; aber ihre wie ihrer Schüler und Mitstrebenden Bedeutung ist doch nicht selbständig genug, um uns zu fesseln. Erwähnt sei immerhin **Carlo Francesco Nuvolone**, genannt **Pamfilo** (1608 bis um 1665), dessen Formengebung zugleich von Guido Reni beeinflußt wurde. Er ging im Sinne der Zeit zu größerer Breitmalerei über, die sein Schüler **Filippo Abbiati** (1640—1715), der Lehrer Magnascos (s. unten), der Schöpfer der Kuppelfresken in Sant' Alessandro Martire zu Mailand, flott genug auf die Freskenmalerei übertrug.

Einen ziemlich selbständigen Meister erzeugte Modena in **Bartolommeo Schidone** (gest. 1615), den Malvasia unter den Carracci-Schülern nennt. Mehr noch als alle seine Zeitgenossen begeisterte er sich an scharfen Lichtwirkungen, die er, wie seine Darstellungen in den Galerien von Modena, Dresden, München und Wien zeigen, selbst in Verbindung mit

landschaftlichen Gründen weiterbildete. Einen tüchtigen, groß empfindenden Eklektiker besaß Ferrara in Carlo Bononi (1569—1632). Cremona rühmt sich der anmutigen, ihrer Zeit in Spanien und Italien gefeierten Bildnismalerin Sofonisbe Anguisciola (1527 bis 1620), deren fünf Schwestern Malerinnen waren wie sie. Zu ihren besten Bildern gehört das der drei schachspielenden Schwestern in der Galerie Raczynski zu Posen.



Abb. 30. Gentileschis „Verkündigung" im Museum zu Turin. Nach Photographie von D. Anderson in Rom.

Nach Genua verpflanzten farbenfreudige Nachfolger Cambiasos (S. 53), wie Giovanni Battista Paggi (1554 bis 1627) und Valerio Castelli (1625—59), ein Sohn des Tassozeichners Bernardo Castelli (1557 bis 1629), die eklektische Richtung nicht sowohl der Bolognesen als der Florentiner und Mailänder; und auf sie folgte ein Menschenalter später Domenico Piola (1629—1703), in dessen Abendmahl in Santo Stefano ein in hellem Lichtstrahl vom Himmel herabschwebender Engelreigen neues Leben bringt; aber gerade in Genua hatte damals, wie in Neapel, die realistische Strömung bereits gesiegt.

An der Spitze der naturalistischen oder realistischen Bewegung in Italien (die Versuche, zwischen naturalistischen und realistischen Kunstrichtungen zu unterscheiden, scheinen uns nicht geglückt zu sein) erhebt sich in leidenschaftlicher Kraft die eigenartige Persönlichkeit

des Oberitalieners Michelangelo Merisi da Caravaggio, der nach neueren Forschungen nicht später als 1565 zu Caravaggio in der Provinz Bergamo geboren wurde und 1609 in Porto d'Ercole in Unteritalien starb. Nachdem ihm in Deutschland nach langer Verkennung schon J. Meyer und J. W. Unger sowie Eisenmann gerecht geworden, haben ihm neuerdings Schmerber, Kallab und Fornoni, denen Posse und Lionello Venturi sich anschlossen, einen Ehrenplatz in der Kunstgeschichte gesichert. Daß Caravaggio, der seine Lehrzeit in Mailand durchgemacht hatte, in Venedig war, wo er Giorgione und Tintoretto studierte, ist wahrscheinlich. Daß er kurze Zeit Gehilfe Arpinos (S. 52) in Rom gewesen, berichten die Schriftquellen. Jedenfalls stellte er sich bald in bewußten Gegensatz zu Arpino und den Carracci. Naturalistisch war schon seine Stoffwahl. Mit seinem naturgetreuen Beiwerk und wirklichen Blumenstücken erregte er zuerst Aufsehen in Rom. Erhalten haben sich sein kräftigfrischer Fruchtkorb in der Ambrosiana zu Mailand und der Lautenspieler mit dem viel bewunderten Blumenglase in Petersburg. Lebensgroße Sittenbilder aus dem Volksleben machten ihn, was auch Giorgione und Tizian in dieser Richtung angebahnt haben mochten, zum Hauptmeister dieser Gattung. Naturalistisch erscheint aber auch seine ungekünstelte, oft eckige Anordnung geschichtlicher und biblischer Darstellungen, seine derbe, volkstümliche Typenbildung, sein Kampf mit Rundungs- und Beleuchtungsaufgaben, denen er seinen feinen natürlichen Farbensinn unterordnete. Aber seine plastisch wirkende, keineswegs aufgelockerte, sondern verschmelzende Pinselführung stellt wenigstens in seinen selbständigsten Werken schwarze Schatten oft unvermittelt neben grelles Licht, seine Typen blieben, wenn auch dem niederen Volke entlehnt, in der Regel doch Typen, und seine Vorliebe für stillebenartiges Beiwerk wog seinen offenbaren Mangel an landschaftlichem Natursinn nicht auf. Um die räumliche oder gar landschaftliche Durchbildung seiner Hintergründe ist es ihm niemals zu tun. Kurz, Caravaggio war mehr Bahnbrecher und Wegweiser als Vollender.



Abb. 31. Caravaggios Gemälde „Amors Niederlage" im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin. Nach Photographie von F. Hanfstaengl in München.

In der Regel unterscheidet man das venezianische, gleichmäßig blonde Licht seiner früheren von der schwarzschattigen Farbigkeit seiner mittleren und dem scharf einfallenden Kellerlicht seiner späteren Zeit. Doch lassen seine Gemälde sich nur schwer bestimmten Jahren zuteilen. Seine lebensgroßen Sittenbilder spiegeln die Wandlung in einer Reihenfolge wider, die mit der berühmten Gruppe der Kartenspieler aus dem römischen Palazzo Sciarra in der Sammlung Rothschild zu Paris und mit der gelb gekleideten Lautenspielerin der Galerie Liechtenstein beginnt, mit den Wahrsagerinnen des Kapitolinischen Museums und des Louvre weiterschreitet und mit seinen kecken, reich mit Beiwerk ausgestatteten mythologischen Sittenbildern „Amor als Sieger" und „Amors Niederlage" (Abb. 31) in Berlin abschließt. In ähnlicher Entwickelung

folgen einander sein Selbstbildnis in Budapest, sein Malteserbildnis im Louvre und sein spätes Selbstbildnis in den Uffizien. Von Caravaggios schlichten religiösen Darstellungen vertreten seine Bilder in San Luigi de' Francesi in Rom, von denen die erste, von der Kirche zurückgewiesene Fassung des Matthäus mit dem Engel sich in Berlin befindet (1590), vertreten aber auch seine lichtvollen Bilder der Ruhe auf der Flucht und der Magdalena in der Galerie Doria seine Frühzeit, seine kraftvollen Darstellungen der Kreuzigung Petri und der Bekehrung Pauli in Santa Maria del Popolo zu Rom seine mittlere Entwickelung. Seine wirkungsvolle Halbfigur des David in der Galerie Borghese gehört schon seiner ausgebildeten Eigenrichtung an. Die kirchlichen Hauptbilder des Meisters zeigen alle seinen dunkelschattigen Naturalismus, dessen Phasen sie widerspiegeln. Die letzten Jahre (1606—09) seines kurzen gewalttätigen Lebens arbeitete Caravaggio meist in Neapel, in Malta und auf Sizilien. Aus seiner römischen Zeit stammen noch die großartige, ergreifende, 1595 gemalte Grablegung des Vatikans, das köstliche Emmausbild in London, die machtvolle Madonna mit dem Rosenkranz in Wien und der grell von oben beleuchtete Tod der Maria im Louvre, ein packendes Bild von erstaunlicher Wucht und erschütterndem Wirklichkeitssinn. Von seinen nach 1606 in Neapel entstandenen Bildern aber verdienen die ergreifende Geißelung Christi in San Domenico Maggiore und die eigenzügige Verleugnung Petri in San Martino hervorgehoben zu werden, die ahnen lassen, daß der Meister sich noch in aufsteigender Richtung entwickelte, als ein früher Tod ihn dahinraffte.

Caravaggios Einfluß auf die Jugend war unwiderstehlich. Keiner seiner Schüler oder seiner Nachahmer, deren rohe Bilder oft noch ihm selbst zugeschrieben werden, erreichte ihn. In Rom schlossen der Lombarde Bartolommeo Manfredi (um 1580—1617) und der Venezianer Carlo Saraceni (1585—1625) sich ihm an. Von den Bolognesen ging Leonello Spada von Parma (1576—1622), der Carracci-Schüler, zu Caravaggio über. Als geborener Römer hielt Angelo Caroselli (1585—1653) zu ihm. In Neapel ließ Giovanni Battista Carracciolo (1575—1641), der Schüler des Manieristen Fabrizio Santafede, sich von Caravaggio beeinflussen. Wirklicher Schüler Caravaggios dagegen war der Syrakusaner Mario Menniti (1577—1640), der den Stil seines Meisters nach Messina trug. Am selbständigsten entwickelten sich der Franzose Valentin und der Holländer Honthorst, auf die wir zurückkommen, in seinen Gleisen. Mittelbar machte Caravaggios Beispiel in ganz Italien Schule.

In Genua stand Bernardo Strozzi (1581—1644), der später als „Prete Genovese" in Venedig lebte und starb, an der Spitze der realistischen Bewegung, die hier unter der Fernwirkung Caravaggios emporblühte. Weniger leidenschaftlich als dieser, derber in der kecken Pinselführung, bunter in der Farbengebung, ist er noch weniger wählerisch, manchmal aber auch rhetorischer in der Formensprache als er. Ansprechender als Strozzis zahlreiche biblische, namentlich alttestamentliche Darstellungen sind seine lebensgroßen, farbenfrischen bildnisartigen Sittenbilder, wie die Baßgeigerin in Dresden, die Köchin im Palazzo Rosso zu Genua, der Bettler im Palazzo Corsini zu Rom.

In Neapel, dessen Kunstgeschichte des 17. Jahrhunderts durch Dominicis Werk verdunkelt worden war, neuerdings aber durch Forscher wie Salazar urkundlich beleuchtet, durch Rolfs' gründliches Werk zusammengefaßt worden ist, fand Caravaggio besonders begeisterte Nachfolge. Der Realismus lag dem Süden Italiens im Blute, wurde hier künstlerisch jedoch zunächst von ausländischen Meistern gepflegt. Was der Oberitaliener Caravaggio hier angeregt hatte, brachte der große Spanier Jusepe de Ribera (um 1588—1652), lo Spagnoletto genannt, dem früher Eisenmann, Justi und der Verfasser dieses Buches nachgegangen sind, später

August Mayer und M. Utrillo Werke gewidmet haben, zur Vollendung. In Játiva geboren, empfing Ribera seinen Hauptunterricht in Valencia, dessen Schule sich unter Francisco Ribalta (um 1555—1628), dem „valencianischen Caravaggio", einem dunkelschattigen „Realismus" zuwandte. Könnte Ribera, der sich auf zahlreichen Bildern mit Stolz als Spanier bezeichnete, mit Fug und Recht der spanischen Kunstgeschichte eingereiht werden, so kann er, da er in Italien lernte, lebte und wirkte, doch nicht aus der italienischen Kunstgeschichte losgelöst werden. Noch jung zog Ribera nach Italien, wo er sich nachweislich in Parma und Rom, offenbar aber auch in Venedig weiterentwickelte. Unverkennbar hat Tizian seine Malweise beeinflußt, die bald mit feinhaarigem Pinsel flüssig modelliert, bald mit derberem Pinsel breit und pastos zufährt; ebenso unverkennbar hat Correggio auf seine spätere leidenschaftliche Lichtfreude eingewirkt; unzweifelhaft aber hat er in Neapel und Rom auch Werke Caravaggios studiert, als dessen Schüler er früher galt. Die Schwarzschattigkeit, derentwegen einige ihn zu den „tenebrosi" stellten, tritt besonders in seinen früheren, derb gezeichneten und rötlich getönten Bildern hervor. Mit der zunehmenden Lichtfreudigkeit seiner Reifezeit gewannen auch seine Typen und Erfindungen an Adel der Umrisse, ohne herkömmlich zu werden. Doch fehlt es auch seinen lichtfreudigsten Bildern keineswegs an dunkler, wenn auch räumlich beschränkter Schattengebung. Durchweg bleibt Ribera ein Meister von außerordentlicher Kraft herber, unmittelbarer Naturanschauung und großer Tiefe und heiliger Echtheit der Empfindung, die einerseits den Marterszenen der Heiligenlegende ein düsteres Feuer verlieh, anderseits die keusche Schönheit junger Frauen und Kinder überzeugend wiederzugeben verstand.

Fast alle Gemälde Riberas sind in Neapel entstanden, wo er sich 1616 verheiratete, wurden aber zum großen Teil für die dortigen spanischen Vizekönige gemalt, die sie nach Spanien schickten. Nachdem ihm einige Ölbilder gelungen, warf er sich zunächst auf die Radierung, die er leicht und geistreich handhabte. Seine frühen Blätter, wie der Hieronymus mit dem Posaunenengel (1621) und die Marter des Bartholomäus (1624), haben ihn selbst und andere Meister zu Gemälden angeregt. Seinem radierten „Silen" von 1628 ging sein gleiches Gemälde voraus. Schon die Ölgemälde mit der Jahreszahl 1626, der schwärmerische Hieronymus in Petersburg, die gen Himmel getragene Magdalena in der Madrider Akademie und jenes Silenbild des Neapeler Museums bezeugen die Vielseitigkeit des Meisters. Von 1628 stammt z. B. die würdevoll lebendige Marter des Andreas in Budapest, von 1630 die dramatische Marter des Bartholomäus in Madrid, das Bild, das Ribera in den Ruf gebracht hat, Schreckensszenen zu bevorzugen, obgleich es nur die Vorbereitung zur Marter darstellt. Der lachende Archimedes von 1630, Jakobus der Ältere von 1631 und die Kniestücke des Petrus, des Simon und des Andreas im Pradomuseum aber sind charakteristische Beispiele jener heidnischen und christlichen Einzelgestalten, in denen Ribera der malerischen Schönheit runzliger Greise Geltung verschaffte.

Strahlend erhob sich dann 1635 über alle diese Schöpfungen die ganz von Himmelsjubel erfüllte „Concepcion", die herrliche Darstellung der unbefleckten Empfängnis im Kloster Monterey zu Salamanca, die das Urbild zahlreicher ähnlicher Darstellungen der spanischen Kunst ist. Das Himmlische ist bei allem herben Liebreiz vielleicht nie so feierlich gegeben worden wie hier. Von nun an brachte jedes Jahr reife Hauptbilder: aus dem Alten Testament z. B. 1637 den anschaulichen Segen Isaaks in Madrid, 1638 die großzügigen Propheten in San Martino zu Neapel, 1646 den lichterfüllten Traum Jakobs in Madrid (Abb. 32), aus dem Neuen Testament z. B. 1637 die wunderbar durchgeistigte „Beweinung" in San

Martino zu Neapel, 1643 die tiefempfundene Anbetung der Hirten in der Kathedrale von Valencia, aus dem Heiligenleben 1636 den prächtigen hl. Sebastian in Berlin, 1641 die herrliche, von innerem und äußerem Lichte durchglühte hl. Agnes in Dresden (s. die beigeheftete Farbentafel). Aber auch Bilder aus dem heidnischen Altertum malte der Meister: 1636 z. B. den Kampf weiblicher Gladiatoren in Madrid, 1637 Apoll und Marsyas des Neapeler Museums; dazu Einzelgestalten, wie den köstlichen Diogenes von 1637 in Dresden und den Musiklehrer von 1638 beim Grafen Stroganoff in Rom.

Auf der vollsten Höhe seiner Meisterschaft stand Ribera während des letzten Jahrfünfts seines Lebens. Vollendete körperliche Schönheit schmückt seinen Einsiedler Paulus (1649) im Pradomuseum. Naturfrisch und durchgearbeitet zugleich erscheint seine lichte Anbetung der Hirten (1650) im Louvre. Seine großartigste Gestaltung ist die Kommunion der Apostel (1651) in San Martino zu Neapel, seine eindrucksvollste Verklärung des Häßlichen sein „Klumpfuß" (1652) im Louvre zu Paris.



Abb. 32. Jakobs Traum. Gemälde Riberas im Prado zu Madrid. Nach Photographie von F. Hanfstaengl in München.

Neapel ist schon durch Ribera für alle Zeiten zur Kunststadt geweiht worden. Des Meisters Einfluß aber war größer in Spanien als in Italien. Von seinen eigentlichen Schülern haben Bartolommeo Passante und Cesare und Francesco Fracanzani keine tieferen Spuren hinterlassen, Luca Giordano aber, dessen Jugendwerke manchmal Ribera zugeschrieben wurden, ging von Ribera zu Pietro da Cortona über. Wir kommen auf ihn zurück.

Überhaupt kämpfte von nun an in der Malerschule Neapels der Einfluß Riberas mit dem der Bolognesen. Aus den besten Werken einiger der tüchtigsten von Bologna beeinflußten Neapolitaner, denen auch Herm. Voß nachgegangen ist, blicken uns doch immer wieder hauptsächlich Riberasche Züge an. Schüler des neapolitanischen Manieristen Fabrizio Santafede (gest. nach 1628) und des neapolitanischen Caravaggio-Nachahmers Giov. Battista Caracciolo (um 1570—1637) war Massimo Stanzioni (1585—1656), ein wirklicher, frisch und natürlich ohne überflüssige Nebenfiguren erzählender Meister, dessen Bildern man in San Martino, San Lorenzo und im Museum zu Neapel nachgehen kann; bei allen Anklängen an Ribera ist er, wie z. B. in seinem Bacchanal in Madrid, immer schlichter und anmutiger als dieser. Schüler des Manieristen Girolamo Imparato aber war Andrea Vaccaro (1598—1670), dessen „Christus in der Vorhölle" in Dresden schon seine Art, Guido Reni und Ribera zu mischen, kennzeichnet. Im Anschluß an Stanzioni und Vaccaro aber näherte der jungverstorbene Bernardo Cavallino (1622—51), den Hermanin uns erschlossen hat, sich wieder mehr Ribera.

Bedeutender als Cavallino war der Sizilianer **Pietro Novelli**, „il Monrealese" (1603 bis 1647), dessen Wirken Mauceri geschildert hat. Novelli soll in seiner Heimat und in Rom durch Werke des Niederländers van Dyck und des Spaniers Velázquez beeinflußt worden sein, ehe Ribera ihn in Neapel gefangennahm. Seine Hauptwerke schuf Novelli, nachdem er 1634 vom Festland zurückgekehrt war, in Sizilien. Genannt seien sein hl. Benedikt, das Brot austeilend, im Benediktinerkloster seiner Vaterstadt Monreale und seine ägyptische Maria von 1639 im Museum zu Palermo. Ein anderer Süditaliener, der sich auf dem Umwege über die römische Lukasakademie und die bolognesische Schule Guercinos zu Caravaggio und Ribera zurückfand, war **Mattia Preti**, genannt **il Cavaliere Calabrese** (1613—99), dessen Entwickelungsgang Mitidieri dargelegt hat. Schon in seinen Chor- und Kuppelfresken in der Carminekirche zu Modena, die Rolfs nicht anerkennt, vor allem aber in seinen Chorfresken in Sant' Andrea della Valle zu Rom klingen Barockgepflogenheiten an. In seinen nach 1656 entstandenen Hauptschöpfungen in Neapel, wie in den Deckenbildern aus der Katharinenlegende in San Pietro a Majella und in dem großen Breitbilde des Gastmahls Belsazars im Museum, wirkt er wie ein ins grell Neapolitanische übersetzter Paolo Veronese oder Luca Cambiaso.

Aus allen diesen italienischen Schulen gingen einzelne Maler, die die unterscheidenden Merkmale der Kunst des 17. im Gegensatz zur Kunst des 16. Jahrhunderts mit größerer Folgerichtigkeit als die übrigen hervorkehrten, zum wirklichen malerischen Barockstil über, der vornehmlich im Anschluß an die barocke Kuppel- und Deckenarchitektur gedieh. Die Unterschiede, die in der verstärkten Betonung der Tiefenrichtung, in der vorzugsweisen Verwertung von Massenbewegungen, in der völligen Preisgabe der Einzeldurchbildung zugunsten der Gesamtwirkung und in der Vorliebe für einen Linienschwung sich äußern, der sich unabhängig von jeder Naturbeobachtung einstellt, lassen sich nicht sowohl begrifflich erörtern als künstlerisch empfinden. Michelangelos Decke der Sixtinischen Kapelle (Bd. 4, S. 346) hatte doch erst einige Seiten dieser eigentlichen Barockmalerei überzeugend und maßvoll vorgebildet. Weiter schon war Correggio in seinen Kuppelbildern in Parma (Bd. 4, S. 426, 427), noch weiter war Giulio Romano in Mantua (Bd. 4, S. 390) in dieser Richtung gegangen. In anderer, stillerer Weise sahen wir Fed. Baroccio (S. 51) auf demselben Wege über den „Manierismus" hinausstreben. Aus der Schule der Carracci, in der Guercinos späte Deckenmalereien sich am meisten dem wirklichen Barock nähern, ging **Giovanni Lanfranco von Parma** (1580 bis 1647) als ausgesprochener Breit- und Barockmaler hervor. Von seinen Zeitgenossen gefeiert, im 19. Jahrhundert vernachlässigt, ist er in der jüngsten Neuzeit wieder zu Ehren gekommen. Schon in Parma, wo er aufwuchs, bis er sich Agostino Carracci in Bologna anschloß, hatte Correggio es ihm angetan. Im Anschluß an Correggio, im Gegensatz zu den Deckengemälden der Carracci und Guido Renis stattete er sein Kuppelgemälde mit folgerichtiger Untersicht und schlagenden Lichtwirkungen aus. Auch die neuartige, lockere Anordnungsweise und der fahrig-flotte Vortrag des Meisters wirken völlig barock. Lanfrancos Hauptwerk in Rom (1621—25) ist die hoch über die Erde hinausstrebende Himmelfahrt Marias in der Kuppel von Sant' Andrea della Valle. Seine Hauptschöpfungen in Neapel (1631—41) sind die neapolitanisch angehauchten Chorfresken und die von Himmelsglanz erfüllten Kirchendeckenbilder in San Martino, dann aber, seit 1641, die große Paradiesesdarstellung in der Kuppel der Schatzkapelle des Domes, die an die Stelle des von Domenichino unvollendet hinterlassenen Gemäldes trat. Lanfrancos geistreich hingestrichenen Ölgemälde, wie die Reue Petri

in Dresden, der Abschied Pauli und Petri im Louvre, verraten in manchen Beziehungen eine Fühlung mit den neapolitanischen Naturalisten, erzielen jedoch in der Regel nur eine äußerliche Wirkung. Als „gemalten Bernini" bezeichnete Jakob Burckhardt unseren Meister. In der römischen Schule steuerte namentlich Pietro Berettini da Cortona (1596—1669), der gefeierte Baumeister und Maler, den Pollak gewürdigt hat (S. 23), mit vollen Segeln in die Wogen des Hochbarocks hinaus. Ihn an die florentinische Schule Poccettis (S. 50) anzuknüpfen, ist unrichtig, wenngleich der florentinische Maler Andrea Commodi (1560—1638), der in Rom ins Fahrwasser Baroccis geriet, als sein Lehrer genannt wird. In Rom entwickelte Cortona sich im Anschluß an die Deckenmalereien Michelangelos und der Carracci, über die er hinausging, selbständig zum Barockmaler. Der Schwerpunkt seiner künstlerischen Tätigkeit lag trotz der zahlreichen Altarbilder, die er schuf, in der Freskomalerei, mit der er Kirchen- und Palastwände, vor allem aber Palastdecken und Kirchenkuppeln schmückte. Seine Haupttätigkeit entfaltete er in Florenz und in Rom, wo er 1674 zum Vorsitzenden („Principe") der Accademia di San Luca ernannt wurde. Unter seinen Händen wurden Decken und Kuppeln in große Scheinarchitektur- oder in üppige Rahmengerüste aufgelöst, hinter denen die dargestellten Begebenheiten sich, in voller Untersicht gesehen, wie wirklich abspielten, ja sich mit einzelnen ihrer Gestalten über die Scheinarchitektur oder das Rahmenwerk hinauswagten. Seine Hauptfresken in Florenz befinden sich im Palazzo Pitti. In der Camera della Stufa dieses Palastes malte er seit 1637 die frei erschauten und farbenfrisch hingesetzten Wandgemälde des Goldenen und des Silbernen Zeitalters, deren Gegenstücke, das Eherne und das Eiserne Zeitalter, er erst 1640 hinzufügte. Erst zwischen 1640 und 1647, nachdem er inzwischen sein Hauptwerk in Rom geschaffen, aber malte Pietro da Cortona seine berühmten, sinnbildlich die Fürstentugenden verherrlichenden Deckengemälde in den Planetensälen des Palazzo Pitti, von denen namentlich die des Venussaales (1641) und des Jupitersaales durch ihre üppige Stuckrahmengliederung auffallen, die des Apollo- und des Saturnsaales aber erst 1660—63 von Cortonas Lieblingsschüler Ciro Ferri vollendet wurden. Cortonas erstes Hauptwerk in Rom, die Ausschmückung seiner reich und barock durch Stuckrahmen gegliederten Riesendecke des Hauptsaales des Palazzo Barberini mit farbenprächtigen, teilweise bereits über ihren Rahmen hinausgreifenden Darstellungen zur Verherrlichung des Geschlechtes der Barberini, wurde, mit Unterbrechungen, zwischen 1633 und 1639 ausgeführt. Einheitlich von unten gesehen ist hier erst das Architekturgerüst. Wie selbstverständlich ist dann Cortonas Kuppelbild in Santa Maria in Valicella (1647—51), das die himmlische Herrlichkeit mit der Heiligen Dreieinigkeit im Mittelpunkt darstellt, in allen seinen Teilen auf die Untersicht berechnet. Neuartiger ist die Untersicht im Tonnengewölbe des Hauptschiffes derselben Kirche (1665) betont. Schon der Gegenstand, das Wunder des beim Kirchenbau gestürzten, aber von der Madonna freischwebend in der Luft zurückgehaltenen Balkens, kam hier der Durchführung der vollsten Untersicht entgegen. Durch reiche Stuckrahmengliederung aber ist des Meisters Decke mit den Taten des Äneas im Palazzo Pamfili zu Rom (1651—54) ausgezeichnet. Pietro da Cortonas Kunst wies einem ganzen Jahrhundert die Wege.

Von Cortonas Schülern ging der Genuese Giovanni Battista Cavalli, genannt il Baciccio (1639—1709), in seinen Hauptwerken, wie den berühmten Deckenmalereien in der Jesuskirche zu Rom, die den Namen Jesu verherrlichen, durch die Leichtigkeit und Fülle seiner Gesichte bereits über seinen Meister hinaus, während der Neapolitaner Luca Giordano (1632—1705), der von Ribera zu Cortona überging, einer der begabtesten und fruchtbarsten,

aber auch leichtfertigsten und oberflächlichsten Meister aller Zeiten, dem Barockstil in der Malerei vollends zum Siege verhalf. Alle Gegenstände der Großmalerei waren Luca recht. Die Stile aller seiner Vorgänger machte er sich untertan. Seine Schnellmalerei trug ihm den Beinamen „Fa Presto" ein. Nach Baldinucci hatte er, außer seinen Riesenfresken in den verschiedensten Städten Italiens, nicht weniger als 5000 Ölgemälde geschaffen, und bei all seinem Massenschaffen wußte er oft genug neuartige Anordnungen mit reizvollen Licht- und Farbenwirkungen zu verbinden. Zu seinen frühesten, Ribera noch nahestehenden Gemälden gehört der hl. Lukas von 1651 in Santa Marta zu Neapel. Im Vollbesitz seiner selbst erscheint Luca Giordano in Neapel in dem Kuppelgemälde der Kirche Santa Brigida, das die Himmelfahrt der hl. Brigitte mit kunstvoller Lichtverteilung darstellt (1678), in dem bewegten Fresko der Vertreibung der Händler aus dem Tempel (nach Rolfs von 1684) in San Filippo Neri, in dem Deckenbilde der Sakristei derselben Kirche, in dem die Himmelsseligkeit des hl. Philipp mit allen Mitteln der Bau- und Lichtperspektive veranschaulicht wird, und schließlich, seinem Ende nahe, in dem Deckengemälde der Geschichten der Judith in der Schatzkapelle von San Martino, das er 1703, einundsiebzigjährig, in 48 Stunden malte. Im übrigen Italien sind z. B. seine Deckenfresken in Montecassino und vor allem die des Palazzo Medici (Riccardi) in Florenz zu nennen, deren allegorische Darstellungen bereits zu einem einzigen Riesengemälde ohne jede Feldereinteilung verschmolzen sind (Abb. 33). In Spanien, wo er von 1692 bis um 1702 weilte, zeigen ihn namentlich der Fries mit Geschichten aus dem Leben Philipps II. in der alten Kapelle und die alt- und neutestamentlichen Gewölbefresken in der Hauptkirche des Escorial von seinen besten Seiten. Die Madrider Galerie besitzt nicht weniger als 65, die Dresdener an 20, die Wiener über 12, die Münchener 7 Ölgemälde seiner Hand. Zu den bedeutendsten gehört die große Kreuzabnahme im Neapler Museum.

Als oberitalienischer Nachfolger Giordanos in der einheitlichen Behandlung der Decken- und Kuppelflächen erscheint Andrea dal Pozzo aus Trient (1642—1709), auf dessen Bedeutung als Hochbarockarchitekt schon hingewiesen worden ist (S. 25). Unter seinen Händen wachsen die gemalten baulichen Gerüste der Deckenbilder unmittelbar aus der wirklichen Architektur empor, um beseligende Blicke in die lichtesten Fernen und himmlischsten Höhen zu eröffnen. Erst auf dem Wege zur vollen Vereinheitlichung der Architektur und der Malerei steht, wie Hammer gezeigt hat, sein frühes Kuppelfresko (1676) mit den Gestalten der vier Weltteile, die den Ruhm des heiligen Franz Xaver tragen, in der ehemaligen Jesuitenkirche zu Mondovi (südlich von Turin). Sein anerkanntes Meisterwerk sind die gewaltigen Deckenfresken des Tonnengewölbes, der Kuppel und der Chornische in Sant' Ignazio zu Rom, deren Hauptbild im Mittelschiff die Auffahrt des Heiligen ins Paradies veranschaulicht. Aber auch die Schöpfungen der Spätzeit Pozzos in Österreich (seit 1704), die Tietze besprochen hat, wie namentlich seine wohlerhaltene Decke im Liechtensteinschen Gartenschloß zu Wien, führen uns das Hochbarock des Meisters mit großartiger Folgerichtigkeit vor Augen. Pozzos Vorbild wurde nördlich wie südlich der Alpen maßgebend auf Jahrzehnte hinaus.

Der erfolgreichste Nachfolger Luca Giordanos in Neapel, Francesco Solimena, genannt l'Abbate Ciccio (1657—1747), aber, der die verschiedensten Einflüsse zu einer immerhin eigenen, obgleich eintönigen Manier verarbeitet hatte, vertritt die Neapler Schule im vollen Übergange zum leichteren Stile des 18. Jahrhunderts. Die Verquickung einschmeichelnder Wirklichkeitszüge mit wohlfeilem Idealismus, die Beweglichkeit und Bewegtheit der gemachten Leidenschaftlichkeit und gesuchten Empfindsamkeit seiner fein kühlfarbigen, von spielendem, oft



Abb. 33. Luca Giordano: Aus dem Deckenfries im Palazzo Riccardi, Florenz.
Nach Photographie von W. Anderson in Rom.

fleckig wirkendem Lichte erfüllten Bilder versetzten seine Zeitgenossen in helleres Entzücken, als wir nachempfinden können. Als seine Meisterwerke galten und gelten die großen Gemälde des Sturzes des Magiers Simon von 1689 und der Bekehrung des Apostels Paulus von 1690 in San Paolo Maggiore zu Neapel. In Dresden lernt man ihn z. B. durch die Himmelskönigin in Wolken mit Heiligen und durch die Vision des hl. Franziskus mit dem geigenden Engel von seiner besten Seite kennen, die ins Rokoko=Empfinden hinüberspielt.

Aus den italienischen Schulen des 17. Jahrhunderts, von denen wir vorläufig immer noch die venezianische ausscheiden, namentlich aus den realistischen, wand sich gleichzeitig dann noch eine Sonderrichtung hervor, die meist mit halbgroßen oder kleinen Figuren in landschaftlichen oder baulichen Gründen arbeitete, manchmal auch die Landschaft, das Stilleben, das Schlachtenbild oder das Architekturstück selbständig hervorkehrte, mit ihrem engeren Anschluß an die Natur aber auch romantisch=phantastische, idyllische oder satirische Regungen zu wecken verstand. Daß diese Richtung von den nordischen, namentlich niederländischen Malern ausging, die teils selbst in Rom auftraten, wie Peter Breughel d. Ä. (Bd. 4, S. 544), der schon 1553 in Rom war, teils durch Stiche in Italien bekannt wurden, wie Hier. Bosch (Bd. 4, S. 39) und übrigens auch Breughel, liegt auf der Hand. Von den jüngeren Niederländern, Franzosen und Deutschen, die einerseits die Landschaft und in der Landschaft bereits die Ruinenwinkel, anderseits das Volksleben und in diesem bereits das derbe oder komische Wesen betonten, war Paul Bril, seinem Bruder Matthäus folgend, schon 1575, Adam Elsheimer schon 1600, Jacques Callot 1608 in Rom aufgetaucht, während Pieter van Laer, Bamboccio genannt, der eigentliche Schöpfer der nach ihm „Bambocciate“ benannten italienischen Volkssittenbilder, 1623—39 in Rom wirkte. Diesen Künstlern selbst können wir erst später nähertreten. Daß sie allein die kleinfigurigen italienischen Bilder der realistisch=phantastischen oder der romantisch=sittenbildlichen Richtungen, die Planiscig im Zusammenhang erörtert hat, hervorgerufen haben, soll freilich nicht behauptet werden. Schon dem Geiste der Nachfolger Caravaggios hätte Ähnliches entstammen können. Aber ohne diese nordisch=römischen Künstler hätten die verwandten italienischen Fächer der Malerei sich doch nicht in der von ihnen eingeschlagenen Richtung entwickelt, deren malerische Pinselführung auch in der Breite und Frische des Farbenauftrags neue Reize entfaltete.

Von Rom gingen die Römer Domenico Fetti (Feti; 1581—1624) und Michelangelo Cerquozzi (1602—60) aus. Fetti, der Schüler Cigolis (S. 61) gewesen war, schloß sich dann offensichtlich an Caravaggio (S. 64) an, in dessen Art seine frühen, großfigurigen Bilder, wie der „Moses am brennenden Dornbusch“ in Wien, gehalten sind; nach seiner Übersiedelung nach Mantua (1613) aber bildete Fetti seinen späteren, bei breiter Pinselführung in natürlichen Formen und frischen Farben schwelgenden Eigenstil aus, als dessen reife Früchte wir das Marktbild in Wien und die acht kleinfigurigen, durchaus landschaftlich=sittenbildlich aufgefaßten biblischen Gleichnisse in Dresden ansehen können, die wie persönliche Erlebnisse wirken. Michelangelo Cerquozzi entwickelte sich in Rom zuerst aus der Lehre eines sonst nicht bekannten niederländischen Kriegsbildermalers zum Schlachtenmaler, dann im Anschluß an Bamboccio (s. oben) zum Hauptvertreter des sittenbildlichen Volksstückes in Italien. Auch seinen starken Licht= und Schattenwirkungen nach gehört er zu den Naturalisten. Seine Landsleute feierten ihn, seinen beiden gegenständlichen Richtungen entsprechend, als Michelangelo delle Battaglie oder delle Bambocciate. Als Kriegsbildmaler lernen wir ihn z. B. in Dresden kennen. Als Volksstückmaler ist er namentlich in allen römischen Galerien vertreten. Hervorgehoben seien sein Aufruhr Masaniellos in der Galerie Spada, sein Zahnarzt,

seine Bänkelsänger und seine Bauern vor der Schenke in der Nationalgalerie zu Rom, aber auch seine Ruhe auf der Jagd in München.

Die Blumen- und Stillebenmeister der Schule, wie Pietro Paolo Bonzi, genannt il Gobbo dei Carracci, da Cortona oder dai frutti (um 1570—1630), und Mario Nuzzi (dai fiori; 1603—73), aber faßten ihre Aufgaben doch erst im Sinne raumkünstlerischer Verwertung farbiger Erscheinungen auf. Aus Florenz stammte der älteste Meister jener halb-landschaftlichen Richtung, Santi di Titos (S. 50) Schüler Antonio Tempesta (1630), dessen grause Marterbilder in Santo Stefano Rotondo in Rom noch auf anderem Boden stehen. Seine Schlachten-, Jagden- und Landschaftsdarstellungen lernt man am besten in seinen zahlreichen, flüchtig hingesetzten Radierungen kennen. Altersgenosse Fettis und Cerquozzis aber war jener Florentiner Giovanni Manozzi da San Giovanni (1590 bis 1676), auf dessen anmutige Fresken in Florenz schon hingewiesen wurde (S. 61). Als sittenbildlicher Volksstückmaler ohne die Schwere Cerquozzis lernen wir ihn in seinem Künstlerschmaus in den Uffizien und seiner Jagdgesellschaft im Palazzo Pitti kennen. Selbständige Beobachtung des Lebens und des Lichtes zeichnet seine Bilder dieser Art aus.

Als ältester Schlachtenmaler Neapels erscheint Aniello Falcone (1600—1656), der als Schüler Riberas gilt, in seinen frühen Kuppelfresken in San Paolo dei Teatini zu Neapel aber römische Schulung verrät. Aus Rom hätte er dann, nach Rolfs, im Anschluß an Cerquozzi, auch seine Schlachtenmalerei nach Neapel übertragen. Beglaubigt ist keines der erhaltenen Schlachtenbilder, die ihm zugeschrieben werden. Doch meint Saxl, der ihnen nachgespürt hat, ihm nach Maßgabe seiner bezeichneten Ruhe auf der Flucht von 1641 in der Sakristei des Domes zu Neapel Schlachtenbilder in Madrid und in Neapel mit Sicherheit zuschreiben, ihm die Radierungen, die unter seinem Namen gehen, aber absprechen zu können. Immerhin haben diese Bilder nicht künstlerisches Eigenleben genug, um uns den Beinamen des „Schlachtenorakels" zu erklären, den seine Zeitgenossen Aniello gaben. Weit bedeutender und vielseitiger ist jedenfalls der Neapolitaner Salvator Rosa (1615—73), der uns als tatsächlicher Begründer der süditalienischen, ja, da er sich selbst mehr als Römer oder Florentiner denn als Neapolitaner gab, der gesamtitalienischen Schlachten-, Landschafts- und Sittenmalerei mit romantischem Einschlag entgegentritt. Der hervorragende, auch als Satirendichter bekannte Meister, dem Lady Morgan schon 1824, Cesareo 1892, Ozzola 1908 ein Buch gewidmet haben, war zwar in Neapel geboren, wo er Schüler seines Schwagers Francisco Fracanzani (S. 67), also Enkelschüler Riberas war, zog aber 1635 nach Rom, 1637 nach Neapel zurück, 1639 nach Florenz und 1649 wieder nach Rom, wo er sein Leben beschloß. Salvator Rosa hatte jedenfalls ein persönliches Verhältnis zu den Kriegern und Bettlern, den Geistern und Erscheinungen, den Felsen, Bäumen, Flüssen und Wasserfällen, aber auch zu dem atmosphärischen Leben, in dem er sie sah, und er verstand es, Menschen unter sich und Menschen mit der Landschaft äußerlich und innerlich zu neuartiger Bildwirkung zu vereinigen.

Seine großen, mit schlanken Gestalten packend erzählten „Historienbilder", die unheimliche oder grausige Vorgänge bevorzugen, gehören zumeist seiner letzten römischen Zeit an. Bilder, wie sein Prometheus in der Nationalgalerie zu Rom, sein Saul vor dem Geiste Samuels im Louvre, sein „Daniel in der Löwengrube" und sein „Jeremias in der Grube" zu Chantilly, sein Jonas und sein Kadmos in Kopenhagen, wirken in ihrer eigentümlichen Auffassung, ihren zerfließenden Umrissen, ihrer breiten Ausführung und ihrem neuartigen Lichtfall immer malerisch, oft barock, jedenfalls neuzeitlich im Sinne des 17. Jahrhunderts.

Die großen Schlachtenbilder des Meisters im Palazzo Chigi in Rom, im Palazzo Pitti (1640) und im Louvre zeichnen sich durch die Klarheit ihrer Massenbewegung und ihrer landschaftlichen Tonmalerei aus. Seine großen, mit antiken, romantischen oder neuzeitlichen Gestalten oder Vorgängen ausgestattete Landschaften, deren schönste im Palazzo Pitti (Abb. 34) und im Palazzo Corsini zu Florenz, in Chantilly, in Chatsworth, in der Nationalgalerie des Palazzo Corsini, in der Galerie Colonna und im Palazzo Spada zu Rom hängen, fesseln durch den malerischen Zusammenschluß ihrer Haine und ihrer Gewässer oder ihrer Hafenbauten und Schiffe in



Abb. 34. Salvator Rosa: Ruinen- und Flußlandschaft im Palazzo Pitti, Florenz. Nach Photographie.

Verbindung mit ihrer phantasievollen, manchmal dramatischen Wiedergabe der Himmelserscheinungen. Seine kleinen, natürlichen, charakteristischen oder sinnbildlichen Sittenbilder, wie die spielenden Soldaten in Dulwich und in der Ermitage, die Zauberin in der Galerie Corsini zu Florenz, „die Lüge" im Palazzo Pitti zeichnen sich durch überzeugende Anschaulichkeit aus. Seine Bildnisse und Einzelgestalten, wie seine Selbstbildnisse in den Uffizien, die Hexe und der Soldat in der Kapitolinischen Galerie, der Bandit in der Ermitage, wirken durch die Unmittelbarkeit ihrer Auffassung. Manche seiner Bilder verwerten Motive seiner keck gezeichneten, geistreich durchgeführten Radierungen, in denen sein ganzes Stoffgebiet zur Geltung kommt. Nachahmungen seiner Bilder gehen oft in erlesenen Sammlungen noch unter seinem Namen. In Wien hält Ozzola nach erneuter Prüfung nur das Bild der Gerechtigkeit, die zu den Landleuten flüchtet, für eigenhändig. Am reichsten an Bildern seiner Hand sind Rom, Florenz

und Chantilly. Salvator Rosa war durch und durch Künstler, besaß aber doch wohl nicht Selbstzucht genug, um es den wirklich Großen gleichzutun.

Als Mitschüler Rosas kann Domenico Gargiulio, genannt Mico Spadaro (1617 bis 1679), der schon Vesuvausbrüche malte, als Schüler Rosas muß der Mailänder Giovanni Ghisolfi (1623—80) genannt werden, dessen schwere bunte Küstenbilder man z. B. in Dresden sieht.

In Oberitalien ist im übrigen der Genuese Giovanni Benedetto Castiglione (1616 bis 1670), der seine Kunst nach Mantua trug, der eigentliche Vertreter einer zugleich natürlichen und phantastischen Richtung, die sich, nach dem Vorgange der Bassani (S. 76), hauptsächlich in den Darstellungen der Wanderzüge alttestamentlicher Patriarchen mit den dichtgedrängten Scharen ihrer Herden auslebte. Zunächst war es ihm um Darstellung der Tiere, die er völlig beherrschte, zu tun; aber auch die orientalischen Trachten ihrer Begleiter, in denen er manchmal von Rembrandt beeinflußt erscheint, hatten es ihm angetan; und der breite landschaftliche Hintergrund mit gewähltem Lichtfall vollendete die Wirkung seiner immerhin neuartigen, nur allzuoft wiederholten Bilder, von denen z. B. Noah mit den Tieren seiner Arche in den Uffizien, in Dresden und in Wien, Jakobs Zug mit seinen Herden in Madrid, Genua (Palazzo Bianco) und Dresden vertreten ist.

In der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts tritt die landschaftlich-sittenbildlich-romantische Richtung in etwas anderer Gestalt auf, die sich in Oberitalien einerseits in Giuseppe Maria Crespi, anderseits in Alessandro Magnasco verkörpert. Giuseppe Maria Crespi, lo Spagnuolo (nach seiner Tracht) zubenannt (1665—1747), war der einzige Bolognese, der zu naturalistischer Formensprache, geistreich breiter Pinselführung und ausgesprochener Helldunkelmalerei mit dunklen Schatten und scharfen Lichtern überging. Seine meisten Werke gehören der alten kirchlichen Großmalerei an, in der er schon äußere und innere Erregungen bevorzugte. Als Meister der Richtung, von der wir reden, erscheint er aber vor allem in seinen sittenbildlichen Darstellungen, zu denen wir schon die anziehenden, mystisch wirkenden Darstellungen der Austeilung der Sakramente in halblebensgroßen Figuren in Dresden rechnen. Die Arbeiterfamilie in Budapest, die Gärtnerin bei Lord Northbrook in London, die Flohsucherinnen in den Uffizien zu Florenz und im Museo civico zu Pisa sind wirkliche Sittenbilder. Von seinen Bildnissen erhielt das des Generals Palffy in Dresden durch den afrikanischen und den asiatischen Diener, die hinter ihm stehen, einen phantastischen Anflug.

Alessandro Magnasco, genannt Lissandrino (1681—1747), ist in Genua geboren und gestorben, hat aber den größten Teil seines Lebens in Mailand zugebracht. Von seinem Lehrer Filippo Abbiati in Mailand (S. 62) hat er nichts als die breite Pinselführung übernommen. Er selbst entwickelte sich, wie Planiscig und Geiger gezeigt haben, zu dem Hauptvertreter der romantisch angehauchten Sitten- und Landschaftsmalerei Italiens, die er in geistvoll-fahriger Frische vortrug. Dem zwanzigsten Jahrhundert erscheint er so „modern“, daß selbst der deutsche Kunsthandel ihn wieder auf den Schild hob. Lehrreich sind z. B. seine Marktszene im Burgmuseum zu Mailand, seine Wirtsstube in der Ambrosiana zu Mailand, seine Inquisitionsszene in Budapest, seine betenden Mönche im Haag, vor allem aber seine Nonnen im Chor, seine Kapuziner im Refektorium und seine beiden kräftig und leidenschaftlich hingesetzten Landschaften mit dem Einsiedler Antonius und dem hl. Hieronymus in Dresden. Rechts ragen auf dem Hieronymusbilde kahle Felsen, links im Mittelgrunde tobt das erregte Meer, über das ein Segelschiff dahingleitet.

In der Malerei Venedigs und seines Gebietes klingen alle Richtungen der italienischen Malerei von 1550 bis 1750 an, werden aber alle durch etwas gemeinsam Venezianisches zusammengehalten, das in der immer toniger werdenden Farbenpracht, in der Unmittelbarkeit der raumkünstlerischen Linienempfindung und in der maßvollen Kraft des Naturgefühls wurzelt. Diese Eigenschaften vereinigen sich aber auch hier nur in einigen Hauptmeistern und sind in den Werken der „Manieristen" und „Eklektiker" der Schule kaum noch erkennbar. Die venezianische Kunstakademie wurde erst 1755, also jenseits dieses Zeitraums, gegründet.



Abb. 35. Der gute Samariter. Gemälde Jacopo Bassanos in der Nationalgalerie zu London. Nach Photographie von F. Hanfstaengl, München.

Der älteste Venezianer im weiteren Sinne des Wortes, der seine volle Eigenart erst in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts entwickelte, Jacopo da Ponte, nach seiner Vaterstadt „Bassano" zubenannt (gegen 1515 bis 1592), schillert anfangs in den Farben aller dieser Richtungen, um schließlich als Neuerer auf dem Gebiete der halblandschaftlichen Tier- und Sittenmalerei die Welt zu erobern. Er war mindestens 100 Jahre älter als jener Genuese Castiglione (S. 75), der seine Art mit phantastisch-romantischem Einschlag erneuerte. Jacopo Bassano, über den, nach Ridolfi und nach Verci, Zottmann, Gerola und Hadeln das Ausführlichste beigebracht haben, war, wie schon Berenson und Wickhoff gezeigt haben, zunächst Schüler seines Vaters Francesco da Ponte des Älteren (zuletzt erwähnt 1539), eines noch herben Madonnenmalers der Art Bartolommeo Montagnas (Bd. 4, S. 271), dann aber Hauptschüler Bonifazio Veroneses (Bd. 4, S. 416). Von den frischen, auch von Tizian berührten Bildern seiner Frühzeit im Museum zu Bassano sei die Ruhe auf der Flucht von 1534 genannt. In seiner mittleren Zeit geriet Jacopo Bassano unter den Modeeinfluß Parmeggianinos (Bd. 4, S. 429), der sich in Bildern,

wie dem Abendmahl in der Galerie Borghese und in der Madonna zwischen Rochus und Johannes dem Täufer in München, ausspricht. Sein letzter Stil, in dem er sich selbst gefunden, beginnt 1562 mit der Kreuzigung Christi in San Teonisto zu Treviso; und alsbald macht sich auch die schwer auszusondernde Mitarbeit seiner Söhne bemerkbar. Die landschaftliche Umgebung und die Tierwelt traten jetzt immer mehr in den Vordergrund seiner Bilder, deren biblische, vorzugsweise alttestamentliche Geschichten sich unter seinen Händen unversehens in breit entfaltete, mit naturgetreuen Landschaften und großen Viehherden ausgestattete ländliche Geschehnisse verwandelten. Der biblische Vorgang, den z. B. sein guter Samariter in London (Abb. 35) noch in den Vordergrund setzt, ist manchmal winzig in weite Ferne gerückt. Seine Bilder dieser Art sind besonders zahlreich in den Galerien von Bassano, Wien und Hampton Court vertreten. Als eigenhändige Bilder Bassanos in dieser Art läßt auch Berenson die Israeliten in der Wüste und Moses am Felsenquell in Dresden gelten. Die Arche Noahs, die Israeliten in der Wüste und die Verkündigung an die Hirten sind Lieblingsgegenstände seiner Werkstatt, in der die Darstellungen schließlich recht handwerksmäßig wiederholt wurden. In seinen eigenen Bildern geht er von zahmeren Anfängen zu keckerer Pinselführung und zu energischerer Herausarbeitung der Lichtwirkungen über, aus denen er lebhafte Einzelfarben, wie Rot und Grün, mit edelsteinartigem Schmelze hervorleuchten läßt. Den goldenen Grundton, den er von seinem Vater geerbt hat, löst er allmählich in grauen Silberschimmer auf. Von den Söhnen Jacopos, die hier nicht alle genannt zu werden brauchen, schloß Francesco Bassano der Jüngere (1549—92) sich am engsten an ihn an, während Leandro Bassano (1551—1622) besonders als Bildnismaler beliebt war, in seiner weichen, in gelbgrauen Nebelschleier gehüllten Stadtansicht von Venedig in Madrid aber auch als Begründer der „Prospektenmalerei" erscheint.

Für die Entwickelung der nachtizianischen Schulen Venedigs kommt vor allem in Betracht, daß Tizian, der ewig junge, der bis 1576, also weiter als irgendein anderer der Großen der goldenen Zeit in unseren Zeitraum herein lebte, gerade erst in den Schöpfungen seiner Spätzeit allen Freiheiten des Aufbaues der Darstellungen im Sinne einer befreiten Linienführung für Venedig die Wege wies, vor allem aber jene lockere, weiche, breite und tonige Malweise ausbildete, durch die die Malerei sich, ihren eigensten Kräften gemäß, vollends von einer Griffelkunst in eine Pinselkunst verwandelte (Bd. 4, S. 410—411). Von den Meistern, die als Schüler Tizians dessen späte Art weiterbildeten, sind vor allen zwei, Tintoretto und el Greco, wegen ihrer Anklänge an modernste Bestrebungen zu Lieblingsmalern unserer Zeit geworden.

Il Tintoretto, der ältere von ihnen, Venezianer von Geburt, hieß eigentlich Jacopo Robusti und lebte von 1518 bis 1594. Ehe das zwanzigste Jahrhundert, namentlich seit Thodes Würdigung des Meisters, ihn vergötterte, pflegte man ihn als wildgewordenen Manieristen oder rohen Eklektiker beiseite zu schieben. Wölfflin aber hat gerade die Eigenschaften, die er als barock im Gegensatz zu der vorhergegangenen klassischen Malerei bezeichnet, an Gemälden Tintorettos erläutert. Jedenfalls war Tintoretto ein stürmischer Draufgänger von oft derben Gewohnheiten, unzweifelhaft aber auch eine ganze künstlerische Persönlichkeit von starkem Eigenleben. Schüler Tizians war er übrigens nur kurze Zeit gewesen. Inniger schloß er sich an Andrea Schiavone (Bd. 4, S. 417, 430) an; und schließlich begeisterte er sich an Nachbildungen der Meisterwerke Michelangelos, bis er mit vollem Bewußtsein die Verschmelzung der Formensprache des großen Florentiners mit den Farbengluten Tizians auf sein Banner schrieb. Da diese Verschmelzung der innersten künstlerischen Anschauung des mit gewaltiger Einbildungskraft begabten Meisters entsprang, der sich obendrein mit einem in Venedig

unerhörten Eifer anatomischen und perspektivischen Studien hingab, so erzeugte sie wirklich eine neue, mächtige Kunst, die in großartiger Beherrschung des Raumes bis zu den fernsten Fernen, des atmosphärischen Lebens mit allen seinen Beleuchtungswirkungen und der menschlichen Bewegungen in den gewaltigsten Massenanhäufungen ihresgleichen sucht. Selbst die scheinbaren Füllfiguren seiner Gemälde wachsen im engsten Zusammenhang mit der dramatisch dargestellten Handlung realistisch aus dem Volksleben hervor; und wenn Tintorettos schlanke, kleinköpfige Typen in ihrer steten Wiederholung auch von Manier nicht freizusprechen sind, so fügen sie sich doch organisch seinen neuartigen, von mächtigsten Bewegungen und Beleuch-



Abb. 36. Das Wunder San Marcos. Gemälde Tintorettos in der Akademie zu Venedig.
Nach Photographie von Gebrüder Alinari in Florenz.

tungen getragenen Schöpfungen ein. Dabei war seine Pinselführung keck und flott, entwickelte sich jedoch erst im Anschluß an Tizians letzte Malweise zu jener freien, bei Riesenaufgaben manchmal sogar fahrigen Breite, die bis dahin unerhört gewesen war, wie auch seine vielfach durch Nachdunkelungen getrübte, von Anfang an eigenartig geistvolle Färbung sich erst allmählich zu jener helldunkeln Tonmalerei entfaltete, die ihren Pinsel nicht mehr in Farbenstoffe, sondern in Himmelslicht und Erdenschatten zu tauchen scheint.

Reif und reich in sich abgeschlossen erscheinen bereits 1547 Tintorettos „Abendmahl" und „Fußwaschung" in Santa Marcuola zu Venedig, von denen die Fußwaschung sich, nach Spanien entführt, jetzt im Escorial befindet. Der reifen Frühzeit Tintorettos pflegen seit Ridolfi auch die beiden von Thode zeitlich herabgerückten gewaltigen Hochbilder im Chor von Santa Maria dell' Orto gegeben zu werden, die die Anbetung des goldenen Kalbes und das Jüngste

Gericht mit gewaltiger Beherrschung der bewegten Massen und des Lichtes darstellen. Tintorettos „erste Sünde“ und „erster Totschlag“ in der Akademie zu Venedig zeigen seine eigenartige Gabe, den Reiz durchgebildeter, anschaulich bewegter nackter Körper durch die Stimmung der Landschaft, in der sie auftreten, zu erhöhen. Eine wirkliche Stimmungslandschaft ist sein hl. Georg in London. Seine ganze Kraft, unerhörte Geschichten, in denen jedes Motiv neu zu erfinden war, mit mächtiger Raumwirkung überzeugend zu erzählen, offenbaren seine vier Bilder aus der Markuslegende (Abb. 36), von denen eins der Akademie, zwei dem



Abb. 87. Tintoretto: Seesieg der Venezianer. Deckenbild der Sala del Maggior Consiglio im Dogenpalast zu Venedig. Nach Photographie von Gebrüder Alinari in Florenz.

Palazzo Reale zu Venedig, eins der Brera zu Mailand gehören. Am Ende seiner zugleich farben- und lichtkräftigen Epoche aber steht die riesige, bei aller sittenbildlichen Auffassung tief durchgeistigte „Hochzeit zu Kana“ (1561) in Santa Maria della Salute zu Venedig.

Nach dieser Zeit entfaltete Tintoretto seine Haupttätigkeit in der Ausschmückung der Kirche und Scuola di San Rocco und des Dogenpalastes zu Venedig mit großen, auf Leinwand gemalten Wand- und Deckengemälden. In der Scuola di San Rocco, die seinen Übergang zur breiten Tonmalerei sah, gehören im unteren Hauptsaal die Bilder aus dem Marienleben, denen sich die beiden neuartigen, poesievollen Landschaften mit Maria Magdalena und Maria Ägyptiaca gesellen, zu Tintorettos erzählungskräftigsten Schöpfungen, während im oberen Saal seine Gemälde aus dem Leben des Heilands seine seltene Gabe veranschaulichen, tausendmal dargestellte Vorgänge mit neuem, mächtig gesteigertem Leben zu erfüllen.

Tintorettos historische, mythologische und allegorische Wand- und Deckengemälde, in verschiedenen Räumen des Dogenpalastes, werden uns, so kunstreich und verständnisvoll sie angelegt und durchgeführt sind, nur teilweise entzücken. Sein erhaltenes, wenn auch seiner ursprünglichen Lichtwirkung durch Nachdunkelung völlig beraubtes Hauptgemälde im Ratssaal ist das kolossale Breitbild des Paradieses, das als weiter, mit endlosen, etwas schematisch aufgereihten Scharen ungezählter Seliger gefüllter Himmelsraum gedacht ist. Von den Deckenbildern dieses Saales aber offenbart die Darstellung eines Seesieges der Venezianer (Abb. 37) die ganze anschauliche Wucht seiner Erzählungsweise. Seinen letzten, realistisch-visionären, formen- und tonreichen Stil zeigen dann seine großen Gemälde in San Giorgio zu Venedig: die Auferstehung des Heilands, die als Vision der knieenden Familie Morosini aufgefaßt ist, und die mächtigen Breitbilder, die das Abendmahl und die Mannalese veranschaulichen.



Abb. 38. Tintorettos Bildnis des Seb. Veniero in der Galerie des vormaligen Hofmuseums zu Wien. Nach Photographie von F. Hanfstaengl in München.

Daß Tintoretto, wie Haack schon vor Jahren betont hat, auch zu den größten Bildnismalern gehört, beweisen seine Prachtbildnisse in Dresden, Berlin und München, hauptsächlich aber in den Sammlungen zu Venedig, Florenz und Wien (Abb. 38). Mit seinen eigenhändigen Bildern werden allerdings manchmal noch Schularbeiten verwechselt. Überließ Tintoretto die Ausführung zahlreicher Riesenbilder doch auch seiner Werkstatt, aus der sein Sohn Domenico Robusti (1562—1637) hervorragt, ohne ihm zu gleichen. Jacopo Tintoretto selbst war unzweifelhaft der größte Maler des letzten Drittels des 16. Jahrhunderts, dessen offenkundige Schwächen sich unter seinen machtvollen Händen in Stärken verwandelten.

Der zweite Schüler der Spätzeit Tizians, der dessen Richtung im Sinne des 20. Jahrhunderts weiter entwickelte, war der Grieche Doménico Theotocópuli, „il Greco" (um 1547—1614), der, in Kandia auf Kreta geboren, jung in die Lehre des alten Tizian kam, sich in Parma und Rom weiterentwickelte, 1576 aber nach Toledo übersiedelte, wo er, zum Spanier geworden, als gefeierter Meister sein Leben beschloß. An dieser Stelle kommt nur erst seine Jugendentwickelung in Betracht, mit der sich namentlich Cossio, A. L. Mayer, Loga und Hadeln beschäftigt haben. Jacopo Bassano und Jacopo Tintoretto, an die seine Jugendwerke zunächst erinnern, waren beide ein Menschenalter älter als Greco; und Parmeggianino, dessen wirklichen oder angeblichen, jedenfalls nur mittelbaren Einflüssen in Bassanos wie in Grecos Werken man neuerdings mit Eifer nachgespürt hat, war schon an acht Jahre tot, als Greco geboren wurde. Außer sich und seinem Freunde, dem seiner Zeit berühmten, für die Kunstgeschichte aber gleichgültigen Miniaturmaler Giulio Clovio, dessen Bildnis von der Hand des Griechen Neapel besitzt, hat der junge Meister auf der bei Lord Yarborough in London befindlichen Wiederholung seiner viermal erhaltenen „Vertreibung der Händler aus dem

Tempel" noch Tizian, Michelangelo und Rafael als seine Vorläufer abgebildet; und eigentlich genügt es, wie bei Tintoretto, seine frühe Kunstweise auf Tizian und Michelangelo zurückzuführen. Außer jener „Vertreibung der Händler", deren späteste Wiederholung die der Londoner Nationalgalerie ist, kommt als Frühwerk Grecos vor allem „die Heilung des Blindgeborenen" in Dresden und in Parma in Betracht. Bewegte Zeichnung, lichte Färbung und flüssige Breite der Pinselführung zeichnen schon diese Frühwerke des Meisters aus. Auch in ihren Farbenakkorden mit hier und da hervorstechendem Zitronengelb und Himmelblau nehmen sie schon gewisse Wirkungen seiner späteren, in Spanien entstandenen Werke voraus, deren Steigerung aller dieser Eigenschaften ihn unter Meier-Graefes Führung zum Lieblingsmeister der Kritik und des Kunsthandels der ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts gemacht haben. Sowohl die „Impressionisten" wie die „Expressionisten" berufen sich auf ihn. Wir werden den geistvollen Künstler also in Spanien weiterverfolgen.

In anderer Art als diese Maler, die in der eigentlichen Barockrichtung vorwärtsdrängen, vertritt der vielgepriesene, der veronesischen Schule (Bd. 4, S. 420) entsprossene Paolo Caliari (1528—88), der als Veronese schlechthin bezeichnet wird, die große Kunst der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Seine Richtung wirkt recht eigentlich als Spätrenaissance im Gegensatz zum Barock. Bei allem Streben nach großer Entfaltung in die Breite und in die Tiefe und bei allen malerischen Reizen seiner Pinselführung ist er doch ein Meister, der die Tiefenrichtung seiner großen, figurenreichen Darstellungen hauptsächlich noch durch flächige Parallelschichten, ihren reichen, breitgelagerten Aufbau durch ein festes Liniengefüge erreicht, das den Einzelgestalten im Ganzen noch ihr Recht läßt. Die veronesische Kunst des 16. Jahrhunderts, aus der Paolo hervorwächst, ist die heitere, freie, vorzugsweise raumschmückende Malerei Cavazzolas, Brusasorcis und namentlich Badiles, die wir bereits kennengelernt haben (Bd. 4, S. 420). Badile war Paolo Veroneses Oheim, Schwiegervater und Hauptlehrer. Sein Mitschüler bei Badile war Giovanni Battista Farinato, genannt Zelotti (um 1532—78), der doch nur schwächer den gleichen Spuren folgte wie er. In Deutschland hat Hadeln sich neuerdings dieser Meister angenommen. Paolo Veronese blieb bis 1553 oder 1554 seiner Vaterstadt treu, siedelte dann aber nach Venedig über, wo er seinen wesentlichen Wohnsitz bis an sein Lebensende behielt, ohne doch mehr, als selbstverständlich ist, von der Stadtkunst der Lagunenstadt beeinflußt zu werden. Von seinen frühesten Fresken in der Villa Soranza bei Castelfranco, wo Zelotti bereits neben ihm arbeitete (1551), haben sich Reste, auf Leinwand übertragen, z. B. im Stadtmuseum von Vicenza erhalten. Sein stattliches frühes Altarbild, die Versuchung des heiligen Antonius (1552) aus dem Dom von Mantua, befindet sich im Museum zu Caen. Zu Paolos ersten Schöpfungen (1555) in Venedig gehören die neun farbigen und zehn grau in grau gehaltenen Deckenbilder des Saales des Rates der Zehn im Dogenpalast. Von ihnen sieht man z. B. das schöne Ovalbild „Jugend und Alter" noch an seinem Platze, während das große Mitteloval „Jupiter, Blitze gegen seine Feinde schleudernd" ins Louvre, „Jesus, Schätze austeilend" ins Brüsseler Museum gekommen ist.

Gleichzeitig malte Paolo an der 1555 vollendeten Marienkrönung an der Sakristeidecke in San Sebastiano zu Venedig, seiner Lieblingskirche, in die er zu immer neuen Schöpfungen immer wieder zurückkehrte. Wie frisch und reich die drei Bilder aus der Geschichte der Esther (1556) an der Decke der Kirche! Wie packend die Sebastiansfresken der Langwände, die den gefesselten Heiligen auf der einen, die Bogenschützen, die auf ihn zielen, an der gegenüberliegenden Wand darstellen! Wie anschaulich das Verhör Sebastians im Chor (1558)! Wie

köstlich der „Teich Bethesda“ und „Christus im Tempel“ (1560) an den Orgelflügeln! Den fünfziger Jahren entstammen aber auch die frühesten seiner gestaltenreichen, großartig in Prachthallen angeordneten Gastmahlsdarstellungen, zu denen das „Festmahl im Hause Simons“ in Turin gehört. Dann folgen die vier großen Breitbilder aus dem Hause der Familie Cuccina in Dresden, von denen das Bild der kinderreichen, von den Gestalten des Glaubens, der Liebe und der Hoffnung der thronenden Madonna zugeführten Familie Cuccina schon als großes Familiengruppenbildnis fesselt, wogegen die Hochzeit zu Kana (Abb. 39) zu dem am einheitlichsten zusammengeschlossenen, am reichsten gegliederten und am wärmsten durchleuchteten seiner Gastmahlbilder, die Anbetung der Könige aber zu den farbenprächtigsten, in den köstlichsten Akkorden schwelgenden Gemälden seiner Hand gehört.

Zu Anfang der sechziger Jahre entstanden Paolos anscheinend neuartige Fresken in



Abb. 39. Paolo Veroneses „Hochzeit zu Kana“ in der Gemäldegalerie zu Dresden. Nach Photographie von F. Hanfstaengl in München.

Palladios Villa zu Masèr bei Asolo (S. 17), die doch nur früher, z. B. in der Villa Imperiale in Pesaro (Bd. 4, S. 373, 387), Geschaffenes in die Empfindung dieses Zeitraums übertragen, jedenfalls aber auf Jahrhunderte hinaus maßgebend für ähnliche Aufgaben blieben. Die griechische Götterwelt am Gewölbe des Salone der Villa, die acht Frauen mit Musikinstrumenten in der mittleren Kreuzhalle! Daneben überall auftauchende realistische Gestalten in der Zeittracht! Die gemalten Türen, durch die ein Page und ein Landmädchen eintreten, eröffnen den Reigen der ähnlichen gemalten Scherze des 17. und 18. Jahrhunderts. Die reinen prächtigen Landschaftsfresken der beiden Vordergemächer aber, denen es zunächst um die Beseitigung der Zimmerwände durch perspektivische Täuschung zu tun ist, behaupten einen Ehrenplatz in der Geschichte der rein landschaftlichen Wandmalerei.

Zu Paolos Hauptbildern der sechziger Jahre gehören die Hochzeit zu Kana (1563) und das Emmausbild im Louvre, der Hauptmann von Kapernaum und die Findung Mosis in Madrid und das Prachtbild der Familie des Darius in London. Der Meister hatte jetzt alle Register seiner großen, zumeist weltlich heiteren Kunst geöffnet. Geschichtliche und heilige Begebenheiten stellte er in Palästen und Kirchen in großen, nach allen Gesetzen der Symmetrie oder des freieren Gleichgewichts gegliederten Prachtgemälden dar, die sich durch die klare, gleichmäßige Verteilung der Formen, der Farben und der Lichtwirkungen auszeichnen.

Was sie der Schule Rafaels an Schönheitsgefühl abgesehen, verdanken sie meist den römischen Kupferstichen, die seit der Mitte des Jahrhunderts die ganze Welt eroberten. Was sie an malerischer Breite der Pinselführung darbieten, geht auf das Beispiel Tizians und Tintorettos zurück. Immer aber bewahren sie ihre veronesisch kühle Grundempfindung, ihren meist milden, gedämpften und doch mannigfaltigen und reichen Farbenzusammenklang, in dem rotgelbe und gelbrote Töne neben graublauen und blaugrauen schärfer hervortreten als in der glutvolleren stadtvenezianischen Färbung. Dabei versteht Paolo es, seinen Gestalten, die meist in ruhigen Haltungen wiedergegeben sind, trotz ihrer bewußten Schönheitslinien und absichtlichen Farbenschönheit den Anschein unmittelbarer Natürlichkeit zu verleihen und den geistigen Inhalt seiner Erfindungen, die doch zumeist raumschmückend gedacht sind, in anmutig äußerlicher Weise zum Ausdruck zu bringen.


Abb. 40. Paolo Veroneses „Thronende Venezia". Deckengemälde in der Sala del Collegio im Dogenpalast zu Venedig. Nach Photographie.

In den siebziger Jahren kehrte Paolo in San Sebastiano und in den Dogenpalast zurück. Für das Refektorium von San Sebastiano schuf er 1570 das prächtige Gastmahl im Hause Simons, das in die Brera gekommen, in der Sala del Collegio des Dogenpalastes seit 1575 die großen Bilder der Thronwand und die köstlichen sinnbildlichen Deckengemälde, von denen namentlich die thronende Venezia, der Friede und Gerechtigkeit huldigen (Abb. 40), von bestrickender Schönheit ist, in der Sala dell' Anticollegio den Raub der Europa, der seine reizvollste mythologische Darstellung ist, in der Sala del Maggior Consiglio endlich die prächtige Vergötterung Venedigs, die für das schönste sinnbildliche Deckengemälde der Welt gilt. Den siebziger Jahren gehörten aber auch Prachtschöpfungen Paolos, wie sein „Gastmahl im Hause des Levi" in der Akademie zu Venedig und das Riesenbild des „Gastmahls im Hause Simons" im Louvre, an.

Bildnisse hat Paolo zu allen Zeiten seines Lebens gemalt. Zu den anmutigsten gehört das einer jungen Frau mit ihrem Knaben an der Hand im Louvre, zu den stattlichsten zählen das des Daniele Barbaro in Dresden und das eines Herrn in grüner Kleidung im Palazzo Colonna zu Rom. Die Einzelwerke Paolos dieser Art sind ihrem Bildnisgehalt nach nicht so vollwertig wie die Tizians und Tintorettos. Der Veronese war und blieb hauptsächlich raumschmückender Wand- und Deckenmaler, ist als solcher aber ein Meister ersten Ranges.

Außer Battista Zelotti, der Paolo Caliari überlebte, gehören Paolos Bruder Benedetto

(gest. 1598) und seine Söhne Carletto (gest. 1596) und Gabriele Caliari (gest. 1631), die als seine Schüler und schwachen Nachahmer erscheinen, zu den Künstlern, die des Meisters Werkstatt unter der Firma „Paolos Erben", „Heredes Pauli", weiterführten. Neben ihnen stand, noch älter als Paolo Caliari, von ähnlichen Bedingungen ausgegangen wie dieser, aber im Sinne des „Manierismus" stärker von Parmeggianino und den Römern beeinflußt, Paolo Farinati (1522—1606), ein außerordentlich fruchtbarer Meister, der den veronesischen Stil ohne besondere Kraft und Klarheit ins 17. Jahrhundert hinüberleitete.

Völlig als „Manierist" erscheint unter den Stadtvenezianern ein Großneffe Palma Vecchios (Bd. 4, S. 409), Jacopo Palma der Jüngere (Palma Giovine, 1544—1628), dessen formen- und farbenflaue Art Römisches und Venezianisches verarbeitete, ohne es innerlich zu verschmelzen. Ein liebenswürdiger Eklektiker der Übergangszeit ins Zeitalter des Frühbarocks aber war der Veronese Alessandro Turchi, genannt l'Orbetto (1582 bis 1648), dessen kleinfigurige oft auf Schiefertafeln gemalte mythologische und biblische Darstellungen eine geschickte Formensprache mit blühenden altveronesischen Farbenzusammenstellungen verbinden. Engere Fühlung mit der Natur und mit Tizian sucht der Paduaner Alessandro Varotari, „il Padovanino" (1590—1650), dem man seiner verzärtelten venezianischen Formen und Farben wegen „den weiblichen Tizian" genannt hat. Seine besten Bilder, wie seine Ehebrecherin und seine Judith in Wien (Abb. 41) werden immer zu den Lieblingen der Menge gehören.



Abb. 41. Alessandro Varotaris „Judith" in der Galerie des vormaligen Hofmuseums zu Wien. Nach Photographie von F. Hanfstaengl in München.

Varotaris Schüler, der Venezianer Pietro Muttoni, genannt Pietro della Vecchia (1605—78), aber ging, obgleich er Altarbilder genug gemalt hat, in das realistisch-sittenbildliche Fach der Soldaten-, Räuber- und Lumpenmalerei über. Er verstand es, derbe Typen in altvenezianische Farbenglut mit wirkungsvoll einfallenden Lichtern zu hüllen, aber auch Bildnisse kräftigen Schlages zu malen. Sein Krieger, der den Degen zieht, und sein Bildnis einer Frau mit ihrem Knaben in Wien, seine „Spindeldiebe" und seine Wahrsagerin in Dresden genügen, ihn von seiner natürlichen und seiner phantastischen Seite zu zeigen. Schüler Varotaris war aber auch der Venezianer Giulio Carpione (1611—74), der zwar ebenfalls zahlreiche große Wand- und Bogenfeldmalereien schuf, seine sittenbildliche, romantisch-phantastische Ader aber vorzugsweise in leicht und keck umrissenen, kühl und schillernd gefärbten mythologischen und allegorischen Tafelbildern offenbarte. Auch ihn lernt man schon in Wien und in Dresden kennen. Er vertritt eine Art venezianischen Rokokos.

In der Übergangszeit vom 17. zum 18. Jahrhundert geriet die venezianische Malerei zunächst in ein manieristisch eklektisches Fahrwasser, das nur hier und da kräftigeren Barockwellen

Platz machte. Die meisten Maler dieses Schlages schlossen sich müde und weichlich, ohne venezianische Sonderreize zu entfalten, der herrschenden Moderichtung an. Wir meinen einst hochberühmte Maler wie Andrea Celesti (1637—1706), Sebastiano Bombelli (1635 bis 1716) und Antonio Zanchi (1639—1722), wie Antonio Bellucci (1654—1726), der nacheinander Wiener, Dresdner und Londoner Hofmaler war, und Sebastiano Ricci (1659—1734), der, neuerdings von Planiscig und von Kutschera untersucht, uns einerseits, wie in seiner großen Dresdner Himmelfahrt von 1702, als barocker Altarmaler, anderseits, wie in seinen Dresdner Opferbildern, als Nachahmer der Sittenbilder Al. Magnascos (S. 75) entgegentritt. Nur als schwache Eklektiker erscheinen der Nachwelt aber auch Meister wie Pietro della Vecchias Schüler Giovanni Battista Molinari (1636 bis nach 1682) und dessen Sohn Antonio Molinari (1665 bis nach 1727), wie Belluccis Schüler Antonio Balestra (1666—1740) und Gregorio Lazzarini (1655—1740), der langweilige „venezianische Rafael", die nur ihrer Schüler wegen nicht übergangen werden können.

Im vollen 18. Jahrhundert kehrte die venezianische Malerei dann mehr zu ihren eigensten Wegen zurück, auf denen noch Wand- und Deckenmaler ersten Ranges, Maler städtischer Ansichten, die diesen Kunstzweig zum erstenmal mit malerischen Vollreizen ausstatten, und Bildnis- und Sittenmaler auftauchen, die mit denen des Nordens wetteifern.

Der erste, unter dem die venezianische Figurenmalerei sich wieder auf sich selbst besann, war Giovanni Battista Piazzetta (1682—1754), der aus der Schule Molinaris in Venedig in die Schule Giuseppe Maria Crespis (S. 75), des dunkelschattigen Realisten, in Bologna übergegangen war. Von Haus aus gehörte er dementsprechend zu den „Tenebrosi". Man hat ihn sogar den venezianischen Caravaggio genannt. Aber er stellte seinen dunklen Schatten helle, breite, schlagende Lichter gegenüber und wußte seinen Bildern zugleich ein gutes Stück koloristisch empfundener Farbenglut zu erhalten. Die „Enthauptung des Täufers" im Santo zu Padua, die „Kreuzigung" im Dom zu Treviso, der frische, junge „Fahnenträger" in Dresden kennzeichnen seine kräftig-wirksame, keineswegs reizlose Eigenart. Die Glorie des hl. Dominikus in der Dominikuskapelle von Santi Giovanni e Paolo zu Venedig ist vielleicht schon unter Beihilfe Tiepolos entstanden.

Zu Piazzettas Nachfolgern, wahrscheinlich auch Schülern, gehörte dieser Giovanni Battista Tiepolo (1696—1770), der heute nicht nur als eigentlicher Großmeister der venezianischen Malerei des 18. Jahrhunderts, sondern als einer der größten raumschmückenden Maler aller Zeiten gefeiert wird. Im Lichte der modernen Auffassung, die Tiepolo als Großmaler des Rokokos feiert, erscheint er in den Schriften Buissons, Chennevières', Gheltofs, Leitschuhs, Meißners, Moderns, Molmentis und Sacks. Anfangs Schüler jenes Gregorio Lazzarini (s. oben), des gepriesenen „venezianischen Rafael", wurde er zuerst von Piazzetta nachhaltig beeinflußt, bildete sich dann aber namentlich an Paolo Veronese (S. 81) weiter, dessen Vorliebe für großartige Säulenhallen als Schauplatz seiner Handlungen und für Balustraden-Altane mit herabblickenden Zuschauern er sich aneignete. Lichte, aber rauschende Formen- und Farbenakkorde und frisch aus dem Leben gegriffene Vordergrundsgestalten kennzeichnen seine Schöpfungen. Tiepolo war vor allem ein raumkünstlerisches Genie und in erster Linie Maler, nichts als Maler; aber er verstand seine großartigen Decken-, Wand- und Staffeleibilder, deren lichten Farbenakkorden oft genug großzügige Linienrhythmen entsprechen, zugleich mit einem geistvollen Anhauch inneren Lebens zu beseelen. Luft und Licht sind in solchem Maße Lebenselemente seiner Darstellungen, daß die Hauptflächen seiner großen,

nur am Rande und vom Rande aus mit ineinandergreifenden Figurengruppen geschmückten Deckenbilder der Darstellung des leeren, lichterfüllten, höchstens von verirrten Einzelgestalten durchschwärmten Luftraumes vorbehalten sind. Mit spielender Leichtigkeit aber verstand er es auch, in kürzester Frist die größten Flächen mit gestaltenreichen Schöpfungen zu füllen; und gerade die „modernen" Eigenschaften seiner Kunst haben seinen rasch begründeten Weltruhm in unseren Tagen zu neuem Leben erweckt.

Tiepolos köstliche, noch jugendfrische Wand- und Deckenfresken im erzbischöflichen Palaste zu Udine entstanden 1732—33; gleichzeitig die auf Leinwand gemalte, von einigen mit Unrecht dem jüngeren Tiepolo gegebene „Vermählung Neptuns mit Venezia" im Saale der vier Türen des Dogenpalastes zu Venedig; 1733 folgte die prächtige Ausschmückung der Colleonikapelle zu Bergamo, 1737 die herrliche Freskenreihe in zwölf Zimmern der Villa Valmarana in Vicenza, der Molmenti ein Sonderwerk gewidmet hat. Zwischen 1740 und 1743 malte Tiepolo die geistvoll-lebendige Apotheose des Simon Stock an der Decke der Carmine-Scuola, 1743—44 das berühmte Deckengemälde im Schiff der Scalzikirche zu Venedig, das die Übertragung des Hauses der Maria nach Loreto mit allem Aufwand der lichten Farbenphantasie des Meisters schildert, 1747 die drei blühenden Deckenbilder und das glühende Hochaltarbild der Kirche Santa Maria del Rosario zu Venedig.



Abb. 42. Das Martyrium der hl. Agathe. Gemälde von Giovanni Battista Tiepolo im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin. Nach Photographie von F. Hanfstaengl in München.

Von den Einzelgemälden in Öl, die Tiepolo bis 1750 schuf, zeigt die heilige Familie von 1732, jetzt in der Sakristei von San Marco zu Venedig, noch etwas von der Schwere Piazzettas. Lichter und farbiger blickt schon die hl. Agathe des Berliner Museums (1735; Abb. 42) drein. In satten Farben strahlen die „heilige Unterhaltung" von 1739 in Budapest, die wunderbare hl. Katharina von 1746 in Wien und der tiefempfundene, in Formen und Farben reich und weich bewegte hl. Patrizius von 1750 im Stadtmuseum zu Padua.

Tiepolos Berufung nach Würzburg erfolgte 1750. Zwischen 1750 und 1753 entstanden hier seine berauschenden Hauptbilder im erzbischöflichen Schlosse, denen Feulner eine Untersuchung gewidmet hat. Die Ausmalung des Kaisersaales, an dessen Decke Apollo dem Kaiser Barbarossa seine Braut zuführt, war 1752 vollendet. Wie neu und anschaulich aber auch die Wandbilder dieses Saales, die die Trauung des Kaisers durch den Bischof und die Rangerhöhung dieses Kirchenfürsten in reicher, wohlgeordneter Figurenfülle veranschaulichen! Die Ausschmückung des riesigen Treppenhauses, das das Blühen der Künste unter dem Schutze des

Fürstbischofs Karl Philipp vergegenwärtigt, wurde 1753 enthüllt. Wie geistvoll die an den Rand gedrängte Formen- und Farbensprache dieser Deckenfresken, in denen die vier Weltteile und die Götter des Olymps nur scheinbar die Hauptpersonen sind! Wie lebendig aber auch die Altargemälde der Himmelfahrt Marias und des Engelsturzes in der Schloßkapelle!

Nach Italien zurückgekehrt, schuf Tiepolo zunächst 1753—54 die Deckenbilder in zwei Sälen des Palazzo Rezzonico zu Venedig, namentlich die luftige, dem damaligen sinnbildlichen Gestaltenvorrat entlehnte Darstellung des „Merito", des Verdienstes, dessen kühne Verkürzungen sehr bewundert wurden, dann 1754—55 als seine letzten großen Kirchenfresken in Venedig die drei Glaubensbilder in der Kirche der „Pietà" und 1757 seine berühmten Decken- und Wandfresken im Palazzo Labia: hier an der Decke des Festsaales den Triumph des Genius über die Zeit, an den Wänden das Gastmahl der Kleopatra (Abb. 43) und die Einschiffung von Antonius und Kleopatra, andere Darstellungen in anderen Sälen, alles von einer lichten Formenklarheit und Farbenpracht, die den Meister auf der Höhe seiner Entwickelung zeigen.



Abb. 43. Das Gastmahl der Kleopatra. Fresko von Giovanni Battista Tiepolo im Palazzo Labia zu Venedig. Nach Photographie von Gebrüder Alinari in Florenz.

Um 1761 erfolgte Tiepolos Berufung nach Madrid, wo er im Juni 1762 mit seinen Söhnen Giovanni Domenico und Lorenzo, die ihm schon in Italien und in Würzburg zur Seite gestanden hatten, eintraf. Gewaltige Aufgaben harrten hier seiner. Den großen Thronsaal des Madrider Schlosses schmückte er 1762 bis 1764 mit dem Riesengemälde, das „die Macht, die Größe und die Kirchlichkeit" der spanischen Monarchie verherrlicht. Alle seine Künste ließ er hier spielen, um seine Kunst von ihrer großartigsten Seite zu zeigen. Im Vorsaal malte er 1765—66 das Deckenbild der Apotheose Spaniens, im Leibgardensaal die berühmte „Schmiede Vulkans". Das schönste Einzelgemälde

aus des Meisters letzter Zeit aber ist der „hl. Jakobus zu Pferde“ in Budapest. Innerlich und äußerlich Lebensvolleres hat er nie gemalt.

Von Tiepolos leicht, sicher und tonig hingesetzten Radierungen, die Molmenti zusammengestellt hat, können hier nur die 10 Blätter „Capricci“ und die 24 Blätter „Scherzi di Phantasia“ hervorgehoben werden, die nachmals in dem großen Spanier Goya zündend weiterwirkten.

Giovanni Battista Tiepolos Söhne Giovanni Domenico (um 1726—95) und Lorenzo Tiepolo (geb. 1728) folgten als Maler und Radierer den Spuren ihres Vaters. Einer selbständigen Weiterentwickelung seiner Kunst aber waren sie nicht gewachsen. Giovanni Battista Tiepolo war übrigens erster Präsident jener 1756 eröffneten Accademia veneziana di pittura e scultura gewesen, deren Geschichte Fogolari aufgeklärt hat. Tiepolos Nachfolger in dieser Würde, Giovanni Battista Pittoni (1687—1767), der, seinerzeit kaum minder berühmt als jener, die Kirchen Venedigs vorzugsweise mit Marter- und Wunderbildern füllte, aber auch geschichtliche Darstellungen ähnlicher Art, wie den Tod des Seneca in Dresden, malte, ließ die altvenezianische Malerei in recht rohen Krafttönen verklingen.

Andere Wege schlugen einige Schüler jener als Eklektiker (S. 85) genannten Meister ein. Bombellis Schüler Fra Vittore Ghislandi (1655—1743) von Bergamo, dessen Biancale sich neuerdings angenommen hat, ließ sich offenbar von dem großen Holländer Rembrandt beeinflussen, dessen Selbstbildnis in den Uffizien er kopierte. Dieses Bild befindet sich in Dresden. Hauptsächlich als Bildnismaler geschätzt, suchte er die weiche breitflüssige Pinselführung der Venezianer mit der licht bräunlichen Tonmalerei der Rembrandt-Schule zu verbinden. Gregorio Lazzarinis und Sebastiano Riccis Schüler Gasparo Diziani (1689 bis 1767) aber, den Planiscig und Kutschera wieder ans Licht gezogen haben, war zwar hauptsächlich Kirchen- und Theaterdekorationsmaler und als solcher 1717 in Dresden tätig, fesselt die Nachwelt aber durch seine kleinen, frei hingesetzten Phantasie-, Scherz- und Volksbilder, die an ähnliche Arbeiten Magnascos (S. 75) anknüpfen. Eine „Atelierszene“ seiner Hand hat sich in Dresden erhalten. Aus Antonio Balestras Werkstatt aber gingen verschiedenartige Meister hervor. Giuseppe Nogari (1699—1763) verwertete in seinen Bildnissen und bildnisartigen Halbfiguren außer bolognesischen auch nordische, namentlich holländische Anregungen. Graf Pietro Rotari (1707—62), der als russischer Hofmaler in Petersburg starb, wirkt in seinen großen Altarbildern noch flauer eklektisch als in seinen blaßfarbenen, doch nicht ohne Feinheit empfundenen Bildnissen. Beide Meister sind schon in Dresden genügend vertreten. Rosalba Carriera (1675—1757) aber, der Malamani eine Untersuchung gewidmet hat, gehörte zu den berühmtesten, von den Höfen und Akademien am meisten gefeierten Künstlerinnen ihrer Zeit. Unter ihren Händen entwickelte sich namentlich die Pastellmalerei zu ungeahnter Blüte. Wandelte doch selbst der berühmte Franzose Latour (s. unten) in ihren Bahnen. Leicht, flott, anmutig, farbenblaß, aber auch persönlich belebt blicken ihre Pastellbildnisse und allegorischen Halbfiguren drein, wie ihrer allein in Dresden 157 erhalten sind. Auch als Miniaturmalerin fand sie starken Zuspruch. Immerhin wirkt ihre ganze Kunst, die entschieden vom Geiste des Rokokos berührt ist, eher französisch als italienisch. Ein echter Venezianer hingegen war der Bildnismaler und Volkslebenschilderer Pietro Longhi (1702—62), der wesentlich zur Gruppe der volkstümlichen Kleinmaler mit romantischem Einschlag gehört. Seine Bildnisse, wie das männliche in London, das weibliche in Dresden, zeichnen sich durch die Unmittelbarkeit ihrer Erfassung der Persönlichkeiten und ihrer Kleidung aus. Seine kleinfigurigen, oft satirisch angehauchten Straßen- und Zimmerszenen aber sind einzig in ihrer Art; und

wenn er als Kolorist auch weder im venezianischen noch im niederländischen Sinne gelten kann, so weiß er malerisch wie zeichnerisch manchmal doch würzige Wirkungen zu erzielen. Schon seine Sittenbilder in der Galerie zu Venedig, wie „beim Ankleiden", der „Tanzmeister", der „Musiklehrer", der „Apotheker", der „Quacksalber", und seine Bilder in der Nationalgalerie zu London, wie die „häusliche Szene", der „Wahrsager" und das „Rhinozeros" (Abb. 44), zeigen, wie neu die Aufgaben waren, die er sich stellte, und wie selbständig er sie durchführte.

Endlich die venezianische Landschaftsmalerei des 18. Jahrhunderts. Marco Ricci (1679—1729) freilich, ein Schüler seines Oheims Sebastiano Ricci (S. 85), könnte ebensogut Bolognese oder Mailänder wie Venezianer sein. Seine inhaltreichen, aber äußerlich gesehenen und schwer getönten Landschaften lernt man zur Genüge in Dresden kennen. Häufiger als mit christlichen oder heidnischen Geschehnissen sind sie mit Vorgängen aus dem täglichen Leben ausgestattet. Vollblutvenezianer aber sind die Maler städtischer Ansichten, die ein Höchstes in ihrem Fache leisteten. Diese „Veduten"- oder „Prospektenmalerei" ist von jener mehr im Sinne der Theaterdekorationen gehaltenen Architekturmalerei, die jenseits dieses Zeitraums in Pannini gipfelte, wohl zu unterscheiden. Sie war durch den Utrechter Kasper van Witel oder Vanvitelli (1647—1736) in Rom und Neapel eingeführt worden. Die kleinen, ziemlich trocken in Wasserfarben gemalten Stadtansichten dieses Künstlers aber haben die Entwickelung der venezianischen Ansichtenmalerei schwerlich beeinflußt. Der erste Vertreter der Gattung in Venedig, Luca Carlevaris (1665—1731), suchte seine venezianischen Stadtbilder hauptsächlich noch durch die figurenreichen geschichtlichen Vorgänge, mit denen er sie belebte, künstlerisch zu heben. Der bahnbrechende Meister, der zum erstenmal im Süden die Stadtansichten als solche in Stimmungslandschaften von hohem künstlerischen Reiz verwandelte, war Antonio Canale, genannt Canaletto (1697—1768). Sein Vater und Lehrer Bernardo Canale war Theaterdekorationsmaler. Antonio Canale, dessen Leben und Wirken Rudolf Meyer, Moureau und Uzanne geschildert haben, vollendete seine Ausbildung in Rom, arbeitete aber, abgesehen von seinem Aufenthalt in London (1746—48), vornehmlich in Venedig. Die größte und köstlichste Sammlung seiner Gemälde befindet sich im Schlosse Windsor, das z. B. vier prächtige römische Ansichten von 1742, packende venezianische Ansichten seit 1744 und



Abb. 44. Die Ausstellung eines Rhinozerosses. Gemälde von Pietro Longhi in der Nationalgalerie zu London. Nach Photographie von F. Hanfstaengl in München.

einige Londoner Themsebilder des Meisters besitzt. Die schönsten venezianischen Ansichten des älteren Canaletto aber gehören der Nationalgalerie und dem Soane-Museum in London, dem Louvre, der Turiner und der Dresdener Galerie (Abb. 45). Auch radiert hat Canaletto mit geistreicher Kraft eine Reihe seiner Ansichten, die in einem Sammelband veröffentlicht wurden. Wunderbar versteht er es, die meist durch Wasserstraßen belebten, von mächtigen Gebäuden beherrschten Städtebilder von ihren malerischsten Seiten zu erfassen, noch wunderbarer, sie mit vollem, feinem, von verhaltenem Sonnenlicht durchglühten atmosphärischem Leben zu erfüllen und mit breitflüssiger, weicher und doch eindringlicher Pinselführung in durchaus



Abb. 45. Santi Giovanni e Paolo und Umgebung in Venedig. Gemälde von Antonio Canale in der Gemäldegalerie zu Dresden. Nach Photographie der Verlagsanstalt von F. Bruckmann A.-G. in München.

malerischer Haltung auf die Fläche zu bannen. Die Gebäudeperspektive richtig wiederzugeben, bedienten er und seine Nachfolger sich bereits der Camera obscura. Die figürlichen Vorgänge, die ihm manchmal Tiepolo ausführte, ordnen sich immer bescheiden dem landschaftlichen Gesamteindruck unter.

Unter Antonios Schülern ist zunächst sein Neffe Bernardo Belotto, der sich nach ihm ebenfalls Canaletto (1720—80) nannte, hervorzuheben. Nach oberitalienischen Wanderjahren wirkte er als Hofmaler 1746—58 in Dresden, 1758—60 in Wien, dann, nach M. Stübels Ermittelungen, bis 1766 wieder in Dresden, später in Warschau, wo er starb. Seine frühen italienischen Ansichten werden manchmal mit denen seines Oheims verwechselt. Seine späteren Bilder, namentlich die 34 Ansichten aus Dresden, Pirna und Warschau in Dresden, die 13 Wiener und Schönbrunner Ansichten in Wien und die 22 Warschauer Bilder

(noch 1917 in Gatschina), unterscheiden sich doch wesentlich von denen seines Oheims durch ihre noch schärfere Luft- und Linienperspektive, ihr schlichteres, kühleres Licht und ihre härtere und trockenere Pinselführung, die z. B. die Wasserwellenlinien ziemlich nüchtern schematisiert. An sich betrachtet, gehören auch sie zu den Wundern der Prospektenmalerei. Als Radierer zeigen ihn namentlich seine frühen italienischen Ansichten von seiner besten Seite. Seine sächsischen Radierungen stimmen meist mit seinen Gemälden überein. Als Künstler ist er in der realistischen Zeit des 19. Jahrhunderts höher eingeschätzt worden als in seiner eigenen Zeit, die das Nüchtern-Gegenständliche seiner Schöpfungen als unkünstlerisch empfand.

Belottos Ansehen überstrahlt aber auch in den Augen der Nachwelt der Ruhm seines Mitschülers Francesco Guardi (1712—93), dessen zeitlich erst dem nächsten Abschnitt



Abb. 46. Francesco Guardi: Ansicht von Venedig. Gemälde in der Nationalgalerie zu London. Nach Photographie von F. Hanfstaengl in München.

gehörendes Wirken Simonson zusammenfassend geschildert hat. Guardi hält seine venezianischen Ansichten in der Regel in kleinerem Maßstab als die Canaletti; aber er stellt sie in neuer, geistreicher, prickelnder Auffassung mit fast „impressionistischer" Pinselführung, mit schimmernden Beleuchtungswirkungen und vielen hellen Schlaglichtern dar. Gerade das nervöse Temperament, das er seinen Stadt- und Wasserbildern einhaucht, hat ihn zum Liebling der überreizten Gegenwart gemacht. Seine meisten und besten Bilder befinden sich im Louvre und in den großen öffentlichen und privaten Sammlungen Londons (Abb. 46).

Guardi ist der letzte berühmte Meister der altitalienischen Malerschulen. Die italienische Kunst hatte sich in 600jährigem Ringen ausgelebt. In den neuen Bahnen des 19. Jahrhunderts hatte sie Mühe, mit der Kunst der übrigen Völker Europas Schritt zu halten. Aber nicht nur die innere Größe, Kraft und Klarheit ihrer besten Schöpfungen aus 500 Jahren,

sondern auch die reiche Fülle, in der sie ihre Schätze bis in die kleinsten Ortschaften des auch von der Natur verschwenderisch ausgestatteten Landes austeilte, läßt Italien noch heute manchen Kunstfreunden, denen wir uns nur bedingungsweise anschließen, als das erste und eigentliche Kunstland der Christenheit erscheinen.

II. Die Kunst der Pyrenäenhalbinsel von 1550 bis 1750.

1. Vorbemerkungen. — Die spanische Baukunst dieses Zeitraums.

Die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts war für Spanien das Zeitalter Philipps II. (1556—98), dessen Staatskunst zwar den Erfolg hatte, 1580 Portugal auf 60 Jahre der spanischen Herrschaft zu unterwerfen, gleichzeitig aber durch die Losreißung der nördlichen Niederlande vom spanischen Joche (1581) und durch den Untergang der spanischen Riesenflotte, der „Armada" (1588), die ersten entscheidenden Mißerfolge erlebte. Unter den drei Königen, die Spanien durch das 17. Jahrhundert geleiteten, Philipp III. (1598—1621), Philipp IV. (1621—65) und Karl II. (1665—1700), fing das Weltreich, in dem die Sonne noch immer nicht unterging, wirklich an zu zerbröckeln. Streiften doch nicht nur die Niederländer, sondern auch die stammverwandten Portugiesen (1640) die Fesseln der spanischen Oberhoheit ab! Eigneten die Franzosen sich doch im Norden wie im Süden ein Stückchen spanischen Gebietes nach dem andern an! Aber das spanische Mutterland schloß sich nach der Vertreibung der Mauren unter Philipp III., innerlich geeint in der Gemeinschaft des durch die Inquisition gefestigten Glaubens, geistig nur um so enger in sich zusammen. Gerade 1600 wurde Calderon, der größte spanische Dramatiker, geboren, der zugleich der kirchlichste aller großen Dramatiker ist. Schon 1605 aber war Cervantes' „Don Quijote", das Meisterwerk des volkstümlichen spanischen Schrifttums, erschienen; und auch die bildenden Künste der Spanier, die bis dahin abwechselnd und zugleich mit dem gallischen und germanischen Norden, mit dem italienischen Osten und mit dem maurischen Süden geliebäugelt hatten, zeigten schon zu Anfang des 17. Jahrhunderts plötzlich, daß sie mit eigenen Augen sehen und auf eigenen Füßen stehen gelernt hatten. Das Jahrhundert des Spätherbstes der spanischen Weltmacht wurde zum Frühling der spanischen Nationalkunst, die inbrünstige Kirchlichkeit und schlichte Menschlichkeit innig zu verschmelzen verstand. In der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts büßte das stolze Land des Cid unter Philipp V. (1701—40), wenngleich es Neapel zurückgewann, immer mehr von seiner Weltmacht ein; aber es fühlte sich immer noch als geistliche und geistige Großmacht und wußte sich auch im Kunstleben Europas zu behaupten.

Die portugiesische Kunst dieser zweihundert Jahre, von denen Portugal sechs Jahrzehnte zu Spanien gehörte, schließen wir unserer Betrachtung der spanischen Kunst an.

Die spanische Baukunst hatte sich während der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts (Bd. 4, S. 431), aus dem schmuckreichen „plateresken" Stil seiner „Frührenaissance", dem noch ein Stück altmaurischer Üppigkeit anhaftete, allmählich zur reinen italienischen „Hochrenaissance" hindurchgerungen, an deren Schwelle wir Pedro de Machuca und Francisco de Villalpando (Bd. 4, S. 435), den Übersetzer des Serlio, ragen sahen. Die weitere Entwickelung der spanischen Baukunst, die uns in der großen spanischen Veröffentlichung der „Monumentos arquitectónicos", in den Werken von Caveda, Uhde, Junghändel und Gurlitt und in

verschiedenen Arbeiten Karl Justis anschaulich entgegentritt, ist dann von Dieulafoy und von Schubert zusammenfassend bearbeitet worden. Auffallend, wenngleich verständlich, ist zunächst, daß die spanische Baukunst sich zu derselben Zeit, als ihre italienische Schwester sich zum Barock weiterentwickelte, erst der Hochrenaissance zuwandte, die sie sich nun, mit strammer Wucht gepaart, zu eigen machte. Nach dem spanischen Hauptmeister dieser Zeit, Juan de Herrera (1530—97), pflegt man die ganze, ziemlich schmucklose und schwere, aber strenge und charaktervoll spanische Hochrenaissance als Herrerastil zu bezeichnen.

Vorläufer und Lehrer Herreras war Juan Bautista de Toledo (gest. 1567), der

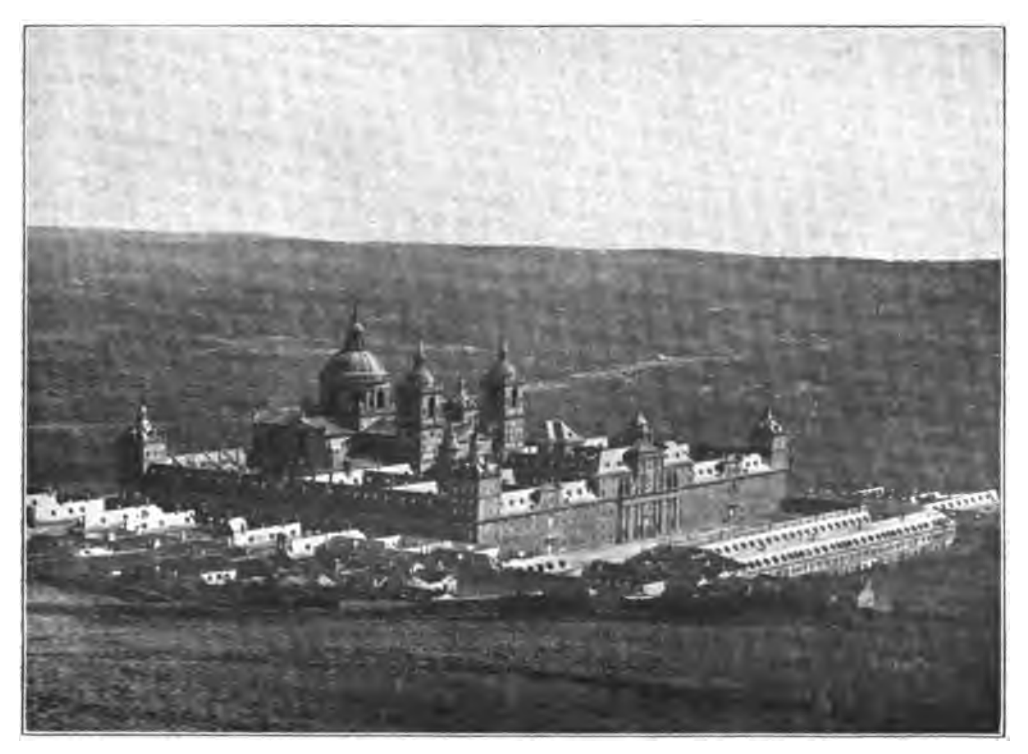


Abb. 47. Gesamtansicht des Escorial. Nach Photographie.

Gehilfe Michelangelos, den Philipp II. 1559 als seinen Hofbaumeister nach Spanien zurückrief. Vor allem hatte Philipp ihm die Ausführung seiner Lieblingsschöpfung, des gewaltigen, dem hl. Lorenz geweihten Grabkirchen- und Klosterschlosses des Escorial am Südabhang der Sierra Guadarrama zugedacht. Die Gesamtanlage (Abb. 47) des finster-großartigen Riesenbaues, dessen Grundstein 1563 gelegt wurde, darf wohl auf Juan Bautista zurückgeführt werden. Aber die Ausführung war erst in den Anfängen, als dieser 1567 starb und Herrera, der seine erste künstlerische Ausbildung in Brüssel erhalten hatte, mit der Weiterführung des Baues beauftragt wurde, der 1584 vollendet war. Alles, was heute von dem gewaltigen Bau steht, der sich, aus grauem Granit errichtet und mit Schiefer gedeckt, wie ein emporgewachsenes Naturerzeugnis von dem Granitgebirge abhebt, dem er entsprossen, ist als Herreras Eigenschöpfung anzusehen. Alles ist massig, ernst und groß, alles in streng mathematischer Folgerichtigkeit aneinandergereiht. Gleiche Stockwerks- und Simshöhen fassen den

ganzen Bau einheitlich zusammen. Auf Einzelschmuck ist, von einigen römisch-klassizistischen Säulen abgesehen, so gut wie ganz verzichtet. Selten ist aber auch ein solcher Riesenbau so großzügig aus einem Gusse geschaffen worden wie dieser Escorialpalast, der mit seinen weiten Klosterräumen, seinen 16 Höfen, 86 Treppen und 2673 Fenstern einem streng geschlossenen, durch Ecktürme betonten Rechteck eingezeichnet ist. Hinter der Wucht der kahlen, fünfstöckigen, dürftig gegliederten Mauern, die nur am westlichen Haupteingang durch eine römisch-klassische, unten achtsäulige, oben viersäulige Giebelvorlage unterbrochen wird, fehlt es jedoch den tonnengewölbten Hauptsälen und der zentralen, von vier starken Hauptpfeilern getragenen dorischen Kuppelkirche, dem Urbild der zweigeschossigen neuzeitlichen Hofkirchen, keineswegs an edlen Gliederungen, fehlt es den zahlreichen Säulenhöfen mit ihren dorischen Erd- und ionischen Obergeschossen keineswegs an rhythmisch reizvollen Fluchten, stimmungsvollen Wandelhallen und beschaulichen Winkeln. Eine freundliche Heiterkeit sogar atmet der Evangelistenhof trotz der Wucht des Rundbaues, der ihn schmückt (Abb. 48). Vom Westeingang durchschreitet man zunächst den tiefen, säulenreichen Haupthof (Patio de los Reyes; Abb. 49), der zum Kircheneingang führt. Hinter der Kirche aber liegt als Anbau das verhältnismäßig kleine Königshaus, in dem der Herrscher der Welt aus seinem Schlafgemach durch ein Fenster in das Allerheiligste hineinblickte.



Abb. 48. Juan de Herreras Evangelistenhof des Escorial. Nach Junghändel-Gurlitt, „Die Baukunst in Spanien", Dresden 1894.

Zu den ferneren Hauptwerken Herreras gehört ein Teil des von Juan Bautista de Toledo gestalteten Lustschlosses Aranjuez, gehört die großartige, über zehn kräftigen Rustikarundbogen in drei dorischen und toskanischen Pilastergeschossen aufstrebende südliche Schauseite des Alcázar zu Toledo (1571), gehört auch die ernst-prächtige Börse von Sevilla (1583—89), deren Äußeres mit seinen überschlanken, im Erdgeschoß nur als Lisenen erscheinenden dorischen Granitpilastern nüchterner wirkt als ihr hübscher, in reinster dorischer und ionischer Hochrenaissance prangender Hof mit seinen von Dockengeländern bekrönten Rundbogenhallen. Eine Meisterschöpfung Herreras war dann aber noch die machtvolle, leider unvollendet gebliebene, mit ihren emporentragenden Kapellenreihen fünfschiffige, von korinthischen Pfeilern gestützte Kathedrale von Valladolid (seit 1585), die, nach Schuberts Ausdruck, „seine eigene

Handschrift in reinster Ausbildung zeigt". Um Sinnesreiz war es Herrera nie zu tun, immer nur um strenge Größe und überzeugende Kraft.

Die Schule Herreras beherrschte die spanische Baukunst bis über das Ende des 16. Jahrhunderts hinaus. Hatte der Meister selbst in dem stolzen Ernst seiner Hauptbauten wenigstens eine Seite des spanischen Volkscharakters verkörpert, so strebten seine Schüler schon nach der in allen Ländern verbreiteten Formensprache des Barocks, das im 17. Jahrhundert auch die spanische Kunst in meist noch maßvollen Sonderformen überfiel. Als Besonderheiten erscheinen in dem malerischeren und heitereren spanischen Barock des 17. Jahrhunderts z. B. die vierseitigen Ecktürme zu beiden Seiten kirchlicher und weltlicher Stirnseiten, die toskanisch-dorischen Säulenkapitelle mit Blätterkranzhälsen und das Schmuckmotiv der „ausgesägten und aufgelegten" Hängeplatten, das hier wohl eher auf maurische Vorbilder als auf ähnliche Bildungen des deutschen Architekturbuchs (1598) von Wendel Dietterlein (S. 362) zurückgeht. Im Übergang zum 18. Jahrhundert aber kehrte die spanische Baukunst mehr noch unter den Nachfolgern José Churriguerras (1650—1723) als unter diesem selbst in neuer Formenmischung zu der Fülle und Überladung des altspanischen plateresken Stils zurück, die sie im Banne des „Churriguerrismus" noch zu überbieten suchte.



Abb. 49. Juan de Herreras Patio de los Reyes im Escorial. Nach Photographie von J. Laurent u. Co., Madrid.

Juan de Herreras Hauptschüler und Mitarbeiter, Francisco de Mora, der 1610 in Madrid starb, hatte z. B. des Meisters Schöpfungen im Escorial durch die beiden Amtshäuser und durch die Pfarrkirche in Escorial de Abajo ergänzt, sich dabei aber kaum weiter, als die leichteren Aufgaben es bedingten, von dessen geschlossener Strenge entfernt.

Die neuen Predigt- und Prozessionskirchen, die meist von den Jesuiten erbaut wurden, zeigen fast immer den auch den italienischen Jesuitenkirchen geläufigen Grundriß des in ein

Rechteck einbezogenen lateinischen Kreuzes mit seitlichen Kapellenreihen, über denen eine Empore entlangläuft. Selten fehlt die Vierungskuppel, unter der manchmal der Hochaltar steht, während der Priesterchor, der in Spanien von alters her ummauert im Langhaus stand, jetzt mitunter, um den Gesamteindruck zu heben, wie im übrigen Europa, in den kurzen Ostarm verlegt wird und dann den Hauptaltar mit sich zieht.

Eine besonders strenge Schöpfung dieser Art ist San Nicolás de Bari in Alicante, ein schmuckloser Granitbau, der den Priesterchor noch im Langhaus, den Hochaltar gleich jenseits des Querschiffes zeigt. Die große Höhe mit den überschlanken, inwendig beide Stockwerke durchmessenden dorischen Pilastern, das spitzbogige Obergeschoß und der aus dem Vierzehneck gebildete Chorgrundriß (1616—37) verraten noch gotische Erinnerungen. Die Kuppel aber (um 1658) ist nur mit strengen quadratischen „Kassetten" geschmückt.

Lehrreich ist der Vergleich von Juan de Nates' früher Fassade des Kirchleins Nuestra Señora de las Angustias in Valladolid (1597—1606) mit Gaspar Ordoñez' großartiger Schauseite der Jesuitenkirche zu Alcalá de Henares (1602—25). Beide sind zweigeschossige korinthische Giebelfassaden. Während aber jene noch kaum barocke Elemente hervorkehrt, ja noch unverkröpfte Gebälke über den vorspringenden Dreiviertelsäulen trägt, besitzt diese bereits verkröpfte Gebälke, durchbrochene, flach-runde Portalgiebel, geohrte Fensterumrahmungen und ausgebildete Kartuschen.

Den ersten elliptischen Grundriß (in die Länge gerichtet) auf spanischen Boden verlieh jener berühmte griechisch-venezianische Maler (S. 80) Domenico Theotocopuli (um 1548—1614), der in Toledo wirkte, seiner Kirche des Colegio de Doña Maria de Aragón (1590—99) in Madrid. Die zweigeschossige Fassade ist durch eine Kompositordnung, das Innere durch acht frei ionische Halbsäulen gegliedert. Eine Weiterbildung dieses Grundrisses zeigt die Bernhardinerinnenkirche zu Alcalá de Henares (1618), die in der Regel auf den Bildhauer Juan Bautista Monegro zurückgeführt wird. An die Hauptellipse, über der sich eine Kuppel mit vergoldetem, schon barockem Linienschmuck wölbt, schließen sich hier in den rechtwinkligen Achsen vier rechteckige, in den Diagonalachsen vier ovale Kapellen an.

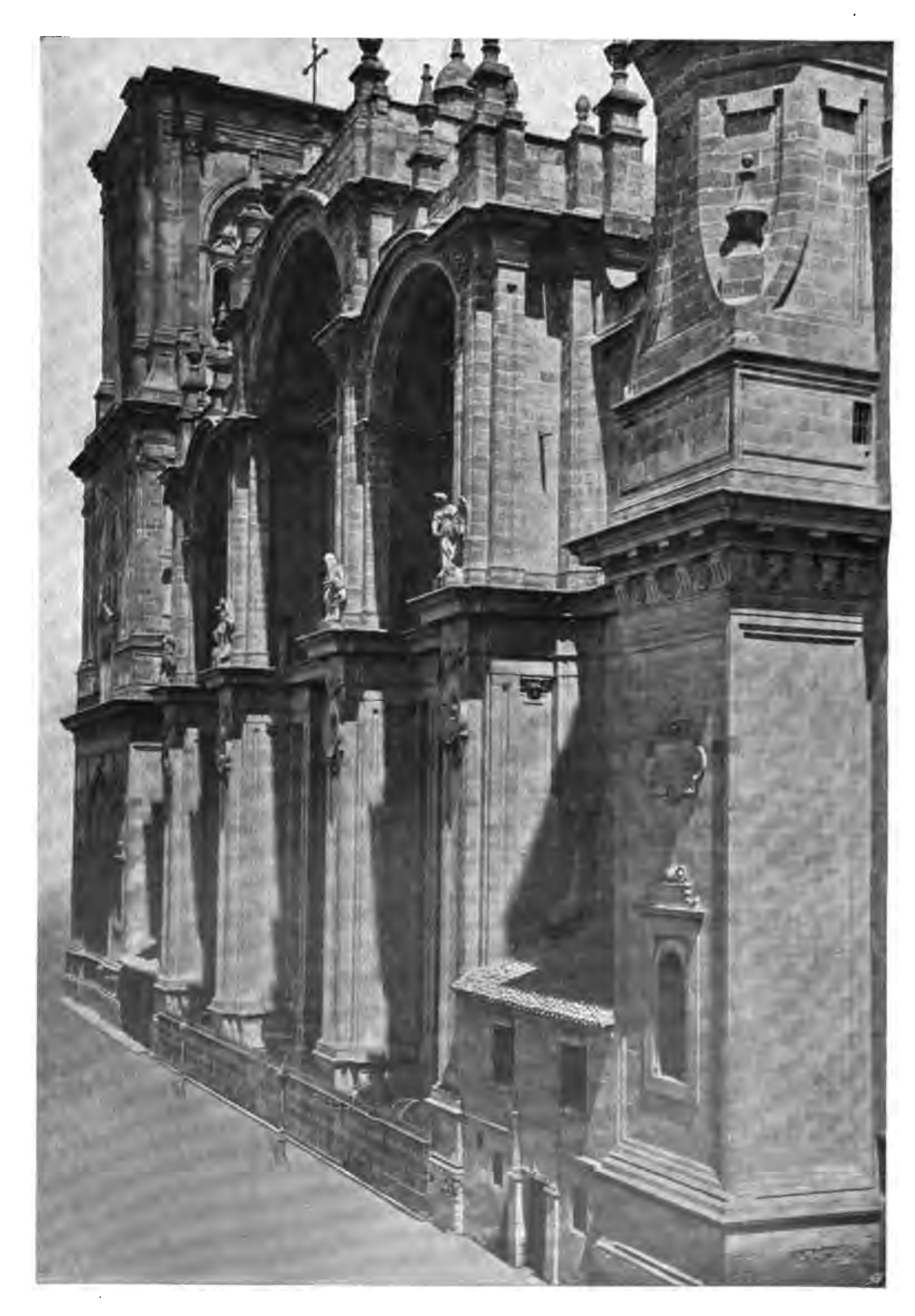
In Toledo prangen die Dom-Anbauten Nicolás Vergaras des Jüngeren (1595 bis 1616), wie die rechteckige Sakristei, die quadratische, mit flacher Kuppel überwölbte Capilla de la Virgen del Sagrario und die achteckige, konisch gewölbte Schatzkammer (das „Ochavo"), bei noch strenger Profilierung bereits in den reicheren Formenhäufungen und freieren Formenverbindungen, die Schubert an den Stil Galeazzo Alessis (S. 14) erinnern. Jorge Manuel Theotocopuli, der Sohn des „Greco" (S. 118), aber überwölbte die mozarabische Südostkapelle der Kathedrale (1626—31) mit einer feinen, scharfgerippten Achteckkuppel, die durch ihre leichte untere Einziehung einen maurischen Anklang erhält.

Auch die Rathäuser der spanischen Städte, die großenteils erst im 17. Jahrhundert entstanden, spiegeln den allmählichen Umschwung von herreresker Strenge zu größerer Freiheit wider. Die dreigeschossige, mit Seitentürmen ausgestattete Rathausfassade zu Segovia steht mit ihren toskanischen Säulen vor den Rundbogenarkaden des Erdgeschosses im wesentlichen noch auf dem Boden Francisco de Moras. Am Rathaus zu Reus brachten Juan Más und Antonio Pujades 1601 (wie es heißt, zum erstenmal in Spanien) aufgerollte, von Wappenkartuschen durchbrochene Giebel an. Das prächtige zweigeschossige Rathaus zu Toledo aber, das jener jüngere Theotocopuli 1612—18 schuf, wirkt mit seinen behelmten Seitentürmen, seinem flachen dreieckigen Mittelgiebel, seinem klassischen Schmuck von toskanischen Erdgeschoß-,



Tafel 12. Fray Francisco Bautistas Fassade von San Isidro el Real in Madrid.

Nach Photographie von J. Laurent in Madrid.



Tafel 13. Alonso Canos Fassade der Kathedrale von Granada.

Nach Photographie von J. Laurent in Madrid.

ionischen Obergeschoßsäulen im ganzen noch wie reine Hochrenaissance, wenngleich einige Einzelformen, wie die Ohren der Fensterrahmen, schon vom Barock berührt sind.

Der letzte Vertreter des Klassizismus im Sinne Francisco de Moras war der Madrider Fray Lorenzo de San Nicolás (1597—1679), der 1623—24 die römisch-dorische Kirche San Plácido in Madrid erbaute und 1633 ein Werk über die Baukunst herausgab.

Als der erste wirkliche Barockmeister Spaniens gilt Juan Gómez de Mora, Franciscos Neffe, unter dessen Händen die Rahmen und Bauglieder sich in der Tat verstärkten, vermehrten und einander durchdrangen, die Formen sich freier, weicher und reicher mischten, die Gesamtwirkung der Gebäude üppiger und prächtiger wurde. Folgt sein Erstlingswerk, die Klosterkirche La Encarnación in Madrid (1611 begonnen), noch ganz den Spuren seines Oheims, so steht sein Hauptwerk, das Jesuitenkolleg zu Salamanca (1617 begonnen), mit der dreischiffigen Prachtkirche, deren frei dorisches Innere freilich erst in Einzelformen barock erscheint, bereits auf neuzeitlichem Boden. Ihre Fassade schwelgt auch schon in barocken Gestaltungen. Die Rundbogennische mit dem Standbild Loyolas zeigt eine entschieden barocke, wenngleich feinfühlige Umrahmung mit aufgerolltem Giebel. Die Triglyphen des dorischen Gebälkes nehmen Konsolengestalt an. Wappenkartuschen schmücken die zurücktretenden Felder der Seitenflächen. Auf Juan Gómez de Mora glaubt man auch jene elliptische Nonnenkirche zu Alcalá de Henares (S. 96) zurückführen zu sollen.

Einen Schritt weiter in der Verselbständigung der Formen ging Fray Francisco Bautista, der Schöpfer der Madrider Jesuitenkirche San Isidro el Real (1620—51; Taf. 12). Ihrer Anlage nach weicht diese nicht von den übrigen einschiffigen, nur durch die Emporen über den Kapellenreihen dreischiffigen, in der Vierung überkuppelten Jesuitenkirchen ab. Ihre Schauseite, die von zwei niedrigen Türmen flankiert wird, erscheint eingeschossig durch ihr einheitliches dorisches Säulen- und Pilastersystem, dreigeschossig aber durch ihre übereinandergestellten Fenster, die freilich von leicht barocken, ineinander übergehenden Umrahmungen zusammengefaßt werden. Merkwürdig ist jene neue, selbstgeschaffene Säulenordnung mit dem Blätterkranz unter dem dorischen Echinus, die diese Kirche von außen und innen beherrscht, übrigens schon am unteren Teile der Fassade jener Jesuitenkirche zu Salamanca vorkommt, an der einige Kenner deshalb die Mitwirkung Fray Francisco Bautistas annehmen. Auch die Eckohren des Rahmenwerkes sind willkürlich gestaltet; und alle diese Eigenheiten finden sich dann auch in der schmucken Kirche San Juan Bautista zu Toledo wieder.

Unter den Händen Felipe Berrejos, der 1666 als der bedeutendste Baumeister seines Landes gefeiert wurde, trat dann besonders die „Verfettung" aller Ornamente, namentlich der pflanzlichen, die wir (S. 9) als ein Merkmal auch des italienischen Barocks kennengelernt haben, immer stärker hervor. Die üppige Schauseite seiner einschiffigen, schmalen, an der Chorseite mit einer Kuppel gekrönten Saalkirche La Pasión zu Valladolid (1666—72) zeigt nicht nur diese „Verfettung" der Pflanzenornamente in Kartuschen, Rosetten und Fruchtschnüren, sondern löst auch im Sinne des späteren Churriguerismus (S. 101) bereits alle Flächen, selbst die der Säulen- und Pilasterschäfte, in ein Spiel vorspringender und zurücktretender geometrischer Motive auf; und in ähnlicher Üppigkeit prangt das Erdgeschoß der bei allem Reichtum edlen zweitürmigen Schauseite von San Cayetano in Saragossa, deren oberer Teil barocke Willkür mit schlichter Größe paart. Unten und oben treten die dorisierenden Pilaster, was in Spanien nicht eben häufig ist, aus doppelten Nebenpilastern hervor.

Mehr durch eigenartige Raumgestaltung als durch neuartige Schmuckformen glänzte dagegen der Maler Francisco de Herrera der Jüngere (el Mozo; 1622—85) in seiner berühmtesten Bauschöpfung Nuestra Señora del Pilar (1677), der zweiten Kathedrale von Saragossa. Der breitgelagerte Bau wirkt von außen, da seine vier schlanken Ecktürme nur teilweise ausgeführt, seine Außenwände aber ruhig gehalten sind, hauptsächlich durch seine elf Kuppeln, die mit weithin leuchtenden roten, grünen, gelben und blauen Ziegeln gedeckt sind. Die Hauptkuppel wölbt sich über dem Hochaltar. Die Pilasterpaare der mächtigen, in der Mitte nischenartig eingezogenen Innenpfeiler sind vom späteren Klassizismus neu gestaltet worden. Von Herreras feinfühligem barocken Innenschmuck hat sich nur wenig erhalten.

Schon vom 17. ins 18. Jahrhundert hinüber leitet San Salvador, die große, als Versammlungshalle gestaltete Pfarr- und Predigtkirche der Jesuiten in Sevilla, die nach den Plänen José Granados' 1660—1710 ausgeführt wurde. Es ist ausnahmsweise eine dreischiffige Hallenkirche (Bd. 3, S. 215, 268), die von vierzehn aus den Umfassungsmauern nach innen vorspringenden, an drei Seiten mit korinthischen Halbsäulen geschmückten und von sechs freistehenden, an allen vier Seiten ebenso verzierten Pfeilern getragen wird. Eine Kuppel überwölbt die Mitte. Die Halbsäulen sind teils kanneliert, teils mit feinen barocken Verzierungen umsponnen. Die Kirche gehört zu den edelsten Barockbauten Spaniens.

Ziemlich gleichzeitig erhob sich die letzte dieser großen spanischen Langkirchen des 17. Jahrhunderts, die Jesuitenkirche Nuestra Señora de Belén in Barcelona (1681—1729): das Muster der nordspanischen Saalbauten mit halbkreisförmigem Chor und seitlichen Kapellenreihen. Eigenartig wirkt der zwischen diesen Kapellen und den Hauptpfeilern angebrachte Gang, über dem die Emporengalerien entlanglaufen. Es ist das Motiv der zweigeschossigen Hofkirchen, die in der Mitte als Predigtkirchen, ringsum aber als Prozessionskirchen gedacht sind. Ist das Innere dieses Gotteshauses, übrigens auf römisch-dorischer Grundlage, derb und kräftig, aber verhältnismäßig schlicht gestaltet, so ist das Äußere um so reicher mit gewundenen Säulen, facettierten Pilastern und „fetten" Umrahmungen geschmückt.

Allen diesen Rechteckbauten parallel entwickelten sich in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts auch die achteckigen, runden und elliptischen Grab- und Kollegiatkirchen weiter. Der Hauptmeister des Pantheons, der achteckigen überkuppelten Grabkapelle der spanischen Könige im Escorial (seit 1617), war Juan Bautista Crescencio (1585—1660), ein Meister italienischer Abkunft. Aber auch Juan Gómez de Mora und andere waren an dem Bau beteiligt. Die Innengliederung besteht aus Jaspis mit vergoldetem Bronzeschmuck. Hochgereckte korinthische Kapitelle bekrönen die gefurchten Pilasterpaare. Reiche Pflanzenzieraten wuchern am Gewölbe und Gesimse. Fackeltragende Engelknäblein sind wie fliegend vor den Wandpilastern angebracht. Die Einzelbildungen stehen im schüchternen Übergang zum Barock.

Eine Weiterbildung der ovalen Barockkirchen bezeichnet Martinez Ponce de Urranas Kapelle „de nuestra Señora de los Desamparados" zu Valencia (1652—67). Einem Rechteck eingepaßt, ist sie von außen dorisch, von innen ionisch gegliedert. Ihre Formensprache aber steht unter italienischem Einfluß, der in den Küstenstädten des Ostens natürlich stärker war als im Inneren der Halbinsel.

Vollends eine „Urkunde des italienischen Barocks auf spanischem Boden" (Schubert) ist die kreisrunde Kirche des Jesuitenkollegs zu Loyola (1689—1738), dem Geburtsort des Stifters des Jesuitenordens. Die ursprünglichen Entwürfe hatte der große italienische Baumeister Carlo Fontana (S. 23f.) geschaffen. Die Ausführung leitete Ignacio de Ibero

(geb. 1648). Um den Mittelkreis, über dem die Kuppel ansteigt, legt sich, durch acht Stützen mit frei korinthischen Pilastern von ihm getrennt, ein seitenschiffartiger Umgang. Das durch gequaderte Halbsäulen- und Pilasterpaare belebte Äußere, über dessen Rundbogenportal sich ein durchbrochener Giebel erhebt, ist unten ziemlich schlicht gehalten, im Fries aber, in den die korinthischen Kapitelle hineinragen, reich im churrigueresken Sinne verziert.

Den Rathäusern von Segovia, Reus und Toledo, auf die schon hingewiesen worden, folgte seit 1644 als Umbau eines älteren Palastes das Rathaus von Madrid, eine Schöpfung des Bildhauers und Baumeisters Alonso Carbonel, der Juan Gómez de Moras Nachfolger als Oberhofbaumeister war. Der schlichte, durch stattliche Ecktürme ausgezeichnete Bau ist noch streng gegliedert. Sein hochbarockes Hauptportal stammt aus späterer Zeit. Bemerkenswert sind jedoch die schon hier auftretenden laubsägebrettartig (vgl. unten) herabhängenden Platten unter dem Hauptgesimse der Türme.

Etwas älter, schon 1643 vollendet, war Juan Bautista Crescencios „Hofgefängnis", jetzt Staatsministerium, in Madrid: ein Ziegelbau mit Granitquadereinfassungen, die auch die Fenster geradlinig umrahmen, mit vierseitigen, leicht gehelmten Seitentürmen und einem dreifensterigen, von drei Säulen getragenen Giebelportalbau, der allein gegenüber der ernsten Ruhe der Gesamtschöpfung das Eindringen der Barockempfindung verrät.

Crescencio und Carbonel waren auch die Hauptbeteiligten am Bau des Schlosses Buenretiro bei Madrid, das 1631 vollendet war. Es hat sich nur wenig von ihm erhalten. Aber es heißt, das Gebäude sei ebenfalls in feierliche Würde gekleidet gewesen.

Auf der Höhe eigenartig malerischen Barockstils steht dann der vielbespöttelte, doch anziehende, von dem Maler José Ximenes Donoso (1628—90) 1652 ausgeführte Hof des Kollegs Santo Tomás in Madrid (Abb. 50), der sich durch den Adel seiner Hauptverhältnisse und die freie Zierlichkeit seines bereits rokokoartigen, jedenfalls von allen hergebrachten „Säulenordnungen" unabhängigen Pilasterschmuckes auszeichnet.

Privatpaläste von künstlerischer Bedeutung waren im 17. Jahrhundert selten in Spanien. Soweit der spanische Adel nicht verarmt war, scheute er die Eifersucht des Hofes. Nur in abgelegenen Orten, wie Oviedo, in den Seestädten, wie Valencia und Barcelona, gab es etwas wie einen künstlerischen Wohnhausstil, der jedoch hier wie dort von Italien abhing. In Oviedo stammt z. B. Manuel Regueras Palast des Grafen Nova mit seinen ruhig wechselnden Flachrund- und Dreieckgiebeln über den Fenstern noch aus dem 17. Jahrhundert. Die meisten bemerkenswerten Paläste Oviedos und alle hervorragenden barocken Wohnbauten Valencias und Barcelonas gehören erst dem 18. Jahrhundert an.

Wir müssen hier aber noch auf jene besondere Richtung der spanischen Baukunst eingehen, die das Laubsägebrettwerk, auf dessen Ursprung schon hingedeutet worden ist (S. 95), zu einem Hauptelement des Verzierungsstils erhob. Anstatt der Pilaster zeigt dieser oft nur Lisenen, anstatt der Kapitelle jene zungenartig ausgeschnittenen, übereinandergeschobenen Platten, deren Vorläufer in Spanien, von ähnlichen maurischen Bildungen abgesehen, sich schon in gewissen Zieraten von Juan de Herreras Kathedrale zu Valladolid finden. Ausgebildet traten sie uns bereits an den wohlgestalteten Rathaustürmen zu Madrid entgegen. Zu seinem Lieblingsschmuck erhob sie der berühmte, vielseitige Maler und Bildhauer Alonso Cano von Granada (1601—67), der gerade als Baumeister seine eigenen Wege ging. Cano

verband den Hängeplattenstil (vgl. S. 95) mit barocker Freiheit in der Anwendung der von der italienischen Renaissance überlieferten altklassischen Formen. Durch den damals vielbesprochenen festlich-prächtigen Triumphbogen, den er 1641 zum Einzug der jungen Königin Mariana im Prado zu Madrid errichtet, hatte er auch als der Baumeister alle Blicke auf sich gelenkt; und seit er sich 1651 nach Granada zurückgezogen, fand er Gelegenheit, sich als solcher zu betätigen.

Canos Fassade der Kathedrale von Granada (Taf. 13) ist in der Tat eine neuartige Schöpfung. Sie besteht aus drei zweigeschossigen Rundbogennischen nebeneinander, die sich triumphbogenmäßig zusammenschließen. Die Mittelnische ist etwas höher als die Seiten-

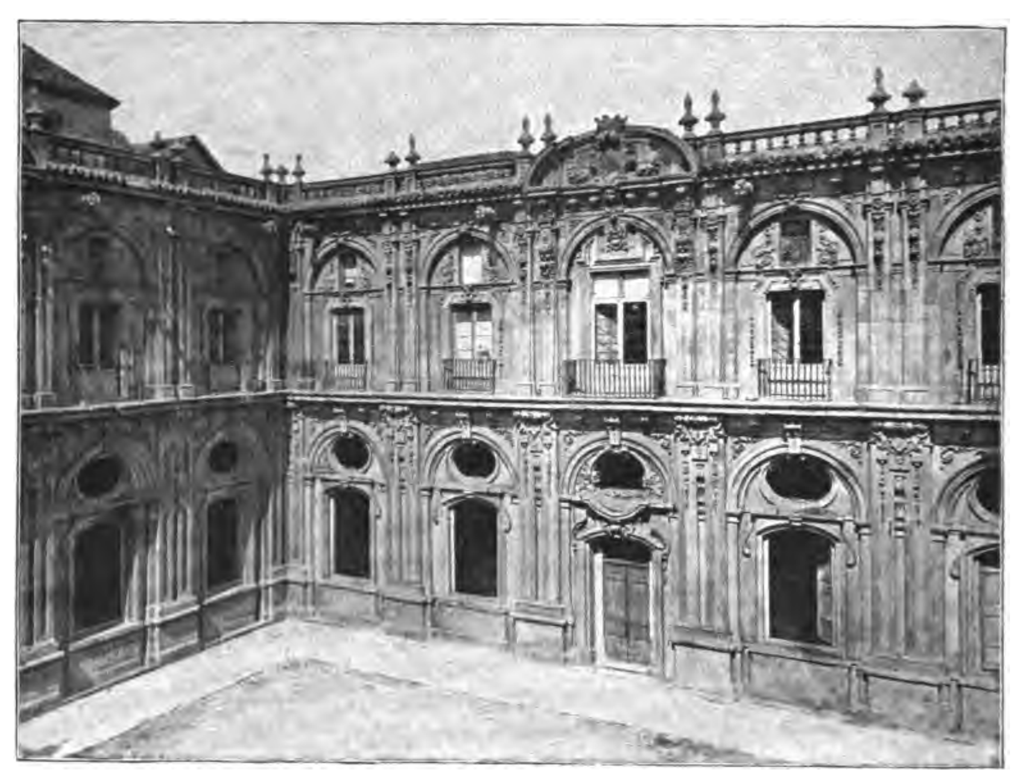


Abb. 50. Der Hof des Kollegs Santo Tomás in Madrid. Nach Photographie von J. Laurent in Madrid.

nischen. Die Pilaster ihrer vorspringenden Pfeiler und ihrer Rückwände sind mit Reliefhauben und Medaillons verziert, die den Hängeplattenstil verkündigen. Voll ausgebildet tritt dieser uns dann in Canos Magdalenenkirche zu Granada, einer edlen Saal- und Kuppelkirche mit Seitenkapellen, entgegen. Die übereinandergelegten herabhängenden Kapitellplatten, die hier „mit einer Folgerichtigkeit wie bei keinem früheren Bau als die Säulenordnungen völlig ersetzendes Hauptdekorationsmotiv verwandt sind" (Schubert), tragen einen leichten Schmuck von Pflanzen- und Kartuschenornamenten. Die Ziegelwände und Ziegeldächer des Äußeren sind durch bunt glasierte Einlagen gehoben. Nur die Schauseite besteht aus Hausteinen.

Wie die Motive jener Art mit den Motiven der alten Säulenordnungen, Kranzmotiven und neuen Erfindungen zu einer reichen Alabaster-, Marmor- und Stuckdekoration vereinigt werden konnten, zeigt namentlich das Innere der Grabkapelle des hl. Isidro in San Andrés

zu Madrid, das 1657—69 von Canos Schüler Sebastián de Herrera Barnuevo (1619 bis 1671) ausgeführt wurde.

Mit besonderer Folgerichtigkeit wurde der Hängeplattenstil dann aber, vielleicht ohne Canos Vermittelung aus den gleichen Quellen abgeleitet, im äußersten Nordwesten Spaniens, in Santiago de Compostela und den Nachbarstädten, weiterentwickelt. Der Dombaumeister Domingo Antonio de Andrade (gest. 1712), der Schöpfer des großzügig barocken, in seinen oberen Teilen mit reichem churrigueresken Schmucke gefüllten Glockenturms der mächtigen alten Kathedrale zu Santiago, lenkte seit 1693 in seiner Jesuitenkirche San Martín, jetzt San Jorge, zu Coruña, einer stolzen dreischiffigen Pfeilerbasilika, unter Verzicht auf jede Pflanzenornamentik in den Plattenstil ein, den er mit starken Verkröpfungen der Simse und tiefen, geradlinig eingeschnittenen Zierfeldern in den Gewänden ausstattete, aber auch durch gebogene Umrisse bereicherte. Doch bleibt es zweifelhaft, ob nicht gerade diese Gestaltung der Schmuckformen auf den ausführenden Baumeister Domingo Maceyras (1695) zurückgeht. Die Weiterbildung, die schließlich zu dem abgeklärten Sonderstil der Kirche San Francisco in Santiago führte, vollzog sich erst im 18. Jahrhundert.

Der eigentliche Churriguerismus, dem Schubert schon den Stil Canos anreiht, steht mit seiner Überladung der Gebäude mit halb barock, halb gotisch wirkenden Schmuckmotiven, wie sie uns an einigen der erwähnten Gebäude entgegengetreten sind, genau genommen doch auf einem anderen Boden. Sein Schöpfer, nach dem er benannt wird, war José Churriguera von Salamanca (1650—1723), dessen zum Teil gleichnamige Nachkommen und Nachfolger ihm erst im vollen 18. Jahrhundert seine Ausbildung zu überplateresker, phantastisch-verwirrender Flächenfüllung verliehen. Schon José Churrigueras erste Schöpfungen, der Turm und die Sakristei der Kathedrale von Salamanca, zeigen eine neuartige, besonders in den Fialen ausgesprochene Vermischung gotischer und barocker Formen, die schwer, aber noch nicht eigentlich überladen wirken. Sein Katafalk für die Königin Maria Luisa de Bourbon (1689) erwies sich als grundlegende Schöpfung des neuen Stils, den der Meister dann hauptsächlich in seinen großen, aus Holz geschnitzten und vergoldeten Altarwerken weiterbildete. Die gewundenen, reich mit Pflanzenornamenten übersponnenen Säulen dieser Werke pflegen eine Fülle schmückender Einzelheiten schwerfällig zusammenzufassen. Maßgebend sind seine Altäre in San Esteban zu Salamanca. Die Steinfassaden und -portale, die Churrigueras Eigenstil tragen, sind fast alle untergegangen, neuerdings sogar die üppige Schauseite von Santo Tomás in Madrid. Am charakteristischsten tritt der Meister uns als eigentlicher Baumeister im Rathaus zu Salamanca entgegen, dessen Kuppeltürme niemals zur Ausführung gekommen sind. Schwerfällig prächtig im ganzen, spielend willkürlich im einzelnen, erscheint die Formensprache hier doch im wesentlichen barock im Sinne neuartiger Umbildung antiker Einzelformen. Aber selbst dieses Rathaus gehört erst dem vollen 18. Jahrhundert an; und was Churrigueras Nachfolger und Schüler aus seinem immerhin noch durchsichtigen Stile machten, zeigt freilich, daß die spanische Baukunst sich weniger als die irgendeines anderen europäischen Landes der französischen Zeitmode unterwarf. Der „Churriguerismus“ brachte jetzt erst seine krausesten Blüten hervor; und der „Plattenstil“ (S. 99ff.), der die Formen der antiken Säulenordnungen durch Hängemotive des Laubsägewerks bereicherte oder ersetzte, entwickelte sich erst im 18. Jahrhundert zu folgerichtiger Strenge.

Churrigueras vielbeschäftigter Schüler Pedro Ribera stellte 1718 in seiner anmutigen

Kirche Nuestra Señora del Puerto in Madrid noch ein Muster freien, malerischen, keineswegs überladenen Stiles hin, überbürdete aber nach 1722 den Haupteingang seiner Fassade des Hospicio Provincial zu Madrid mit der ganzen Fülle wildverschlungener churrigueresker Einzelmotive.

Churrigueras anderer Schüler Narciso Tomé schuf mit seinem Bruder Diego 1715 die nur durch ihren üppigen Mittelbau kraus wirkende Barockfassade der Universität zu Valladolid, dann aber, als Dombaumeister von Toledo, das 1732 vollendete „Trasparente" der Kathedrale dieser Stadt, den mächtigen, malerisch-plastischen, in den über ihm angebrachten Lichtschacht hinübergreifenden Aufbau an der Rückseite des Hauptaltars, „ein riesiges Mosaik auserlesener lebhaft-farbiger Marmorarten" (Schubert) mit Säulen, Nischen und Steinvorhängen, mit Heiligen, Engeln und Wolken. Churrigueresk im Sinne üppigen, launisch verschwendeten, aber geschickt zusammengefaßten Motivenreichtums ist auch der Mittelausbau des Palacio San Telmo in Sevilla, den Leonardo de Figueroa 1725 entworfen, aber erst dessen Enkel Antonio Matias de Figueroa nach 1775 ausgeführt hatte. Zu den charakteristischsten Beispielen dieser unklassischen Überladung gehört dann José de Bada s 1741 entworfener, 1793 vollendeter Trascoro (die Rückseite des Mittelchors) der Kathedrale von Granada. Das Äußerste in dieser Art aber leisteten der Baumeister Francisco Manuel Vázquez und der Bildhauer Luis de Arevalo in ihrer 1727—64 ausgeführten Sakristei der Kartause von Granada (Taf. 14). Alle Flächen, auch die der gedrängten Pilaster, sind hier mit plastisch-kräftigen gebrochenen und gebogenen Linienornamenten bedeckt, die offenbar durch ähnliche altmexikanische oder altperuanische Motive (Bd. 2, S. 76) eingegeben waren, hier aber in unruhigem, atemraubendem Zusammenschluß den Gipfelpunkt des spanischen Churriguerismus bilden.



Abb. 51. Pfeiler aus der Kirche San Francisco in Santiago de Compostela. Nach O. Schubert.

In Santiago de Compostela, dem entlegenen, hochheiligen Wallfahrtsort, dem im 18. Jahrhundert eine erneute reiche Bautätigkeit erblühte, entfaltete der Churriguerismus sich neben jenem Plattenstil, mit dem er manchmal einen Bund einging. Andrades (S. 101) Nachfolger Fernando Casas y Novoa (gest. 1751) ist der Schöpfer der prächtigen, 1738 begonnenen Schauseite der Kathedrale dieser Stadt, deren hochgegiebelter, reichgeschmückter Mittelbau von zwei keck gegliederten Türmen eingefaßt wird. Der Gesamteindruck ist gotisch, die Einzelformen sind teils noch renaissancemäßig gebunden, teils in den üppigsten Churriguerismus hinübergeleitet.

Der „Plattenstil" hingegen erscheint in seiner klassischen Reinheit, in der seine Formenwelt jede andere Ornamentik völlig verdrängt, im Inneren der Franziskuskirche zu Santiago, des unverkleideten, in keuschem Plattenwerk prangenden Granitbaues mit Fassadentürmen und Vierungskuppel, mit Seitenschiffen und Rundbogenemporen (Abb. 51), den Simon Rodriguez seit 1748 ausführte. Churrigueresker empfunden tritt dieser Plattenstil uns in Rodriguez' Nonnenkloster Santa Clara, reiner entwickelt wieder in der Casa del Cabildo zu Santiago (Abb. 52) entgegen, der machtvollen Schöpfung eines der Meister namens Sarela, die das glänzendste weltliche Beispiel dieses Stils bildet.

Der prächtigste spanische Privatwohnbau des 18. Jahrhunderts aber ist das Haus des



Tafel 14. Francisco Manuel Vazquez' und Luis de Arevalos Sakristei der Kartause in Granada.

Nach Junghändel und Gurlitt, „Die Baukunst in Spanien". Dresden 1899.



Tafel 15. Vicente Aceros Kathedrale von Cádiz.

Nach „The Builder".

Marqués de Dos Aguas zu Valencia (Abb. 53). Geymüller nennt dieses Haus, dessen würfelförmige Ecktürme in üppig geschwungenen Umrissen prangen, während das Portal und die Fenster der Schauseite reich barock und churrigueresk umrahmt, die oberen Wandfelder mit überquellendem Rahmenwerk geschmückt sind, als eines der wenigen Beispiele der Ver-

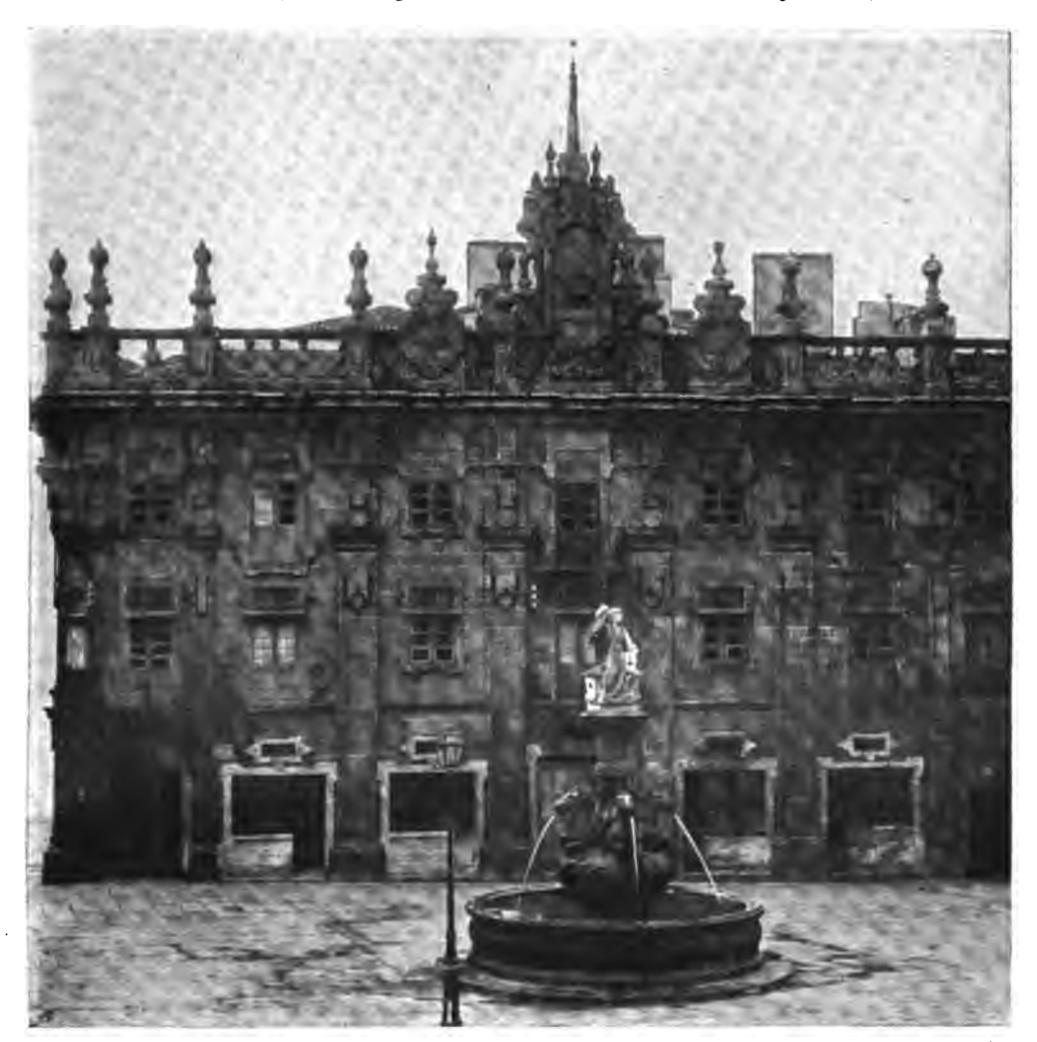


Abb. 52. Sarelas Caja del Cabildo in Santiago. Nach Photographie von P. Neff in Eßlingen.

zierung von Außenwänden im französischen Rokokostil. Aber französischer Einfluß ist hier doch nicht erkennbar. Es ist italienisches Hochbarock in spanischer Übersetzung.

Die Schöpfungen des italienischen Barockstils in Spanien hatten wir mit der von Carlo Fontana entworfenen Kirche des Jesuitenkollegs zu Loyola (S. 98) schon bis ins 18. Jahrhundert herab verfolgt. Die bourbonischen Könige des 18. Jahrhunderts bedienten sich dann mit Vorliebe italienischer Baumeister, durch deren Einfluß der national-spanische Churriguerismus völlig überwunden wurde. Zunächst trat ein vitruvianisch-klassizistisch gefärbter Barockstil

an seine Stelle, wie er sich namentlich an den Neubauten der königlichen Schlösser zu La Granja, zu Madrid und zu Aranjuez entwickelte. Der berühmteste der auswärtigen Architekten, die diese Schloßbauten beherrschten, war Filippo Juvara (S. 31), der, außer seinen Werken in Italien, in Lissabon bereits den Ayudapalast und die Patriarchalkirche errichtet hatte, als er 1734 nach Madrid berufen wurde.

Der Ildefonso-Palast zu La Granja, dessen Hauptentwurf auf Teodoro Ardemans (1664—1726) zurückgeht, wirkt in seinem malerischen, zweigeschossigen, hochdachigen Aufbau, dessen Fassade unten mit dorisierenden, oben mit ionisierenden Pilastern geschmückt ist, eher französisch als spanisch. Am meisten klassizistisch im palladianisch-vitruvianischen Sinne aber erscheint sein von Juvara gestalteter, von Sacchetti vollendeter Mittelbau an der Gartenseite, dessen beide Geschosse durch eine große korinthische Ordnung zusammengefaßt werden. Das hochragende Königsschloß in Madrid, das Juvara 1735 entwarf, nach dessen Tode Sacchetti nach etwas verändertem Plane ausführte, wirkt schon erheblich klassizistischer und kälter. Der viereckige, an den Ecken durch kräftige Vorsprünge ausgezeichnete Bau schließt einen quadratischen Pfeilerarkadenhof ein. Im Aufbau trägt ein mächtiges, gequadertes Sockelgeschoß eine einzige große, an den Risaliten korinthische, sonst dorische Ordnung, die außer dem Hauptgeschoß noch zwei Zwischengeschosse umfaßt. Am Neubau des Schlosses in Aranjuez war namentlich Giacomo Bonavia beschäftigt, dessen Hauptgenosse, Alexandro Gonzalez Velázquez (1719—77), als Dekorationsmaler berühmt war. Die breitgedehnte Anlage, die seit 1728 entstand, blickt nüchtern genug drein. Zu den üppigsten spanischen Barockbauten der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts gehört dann die reichgegliederte Schauseite der Kathedrale von Murcia, die dem Niederländer Jaime Bort zugeschrieben wird (Abb. 54).



Abb. 53. Das Haus des Marqués de Dos Aguas in Valencia. Nach Junghändel-Gurlitt, „Die Baukunst in Spanien“, Dresden 1889.

Ein rein spanisches Bauwerk aber, das den Übergang aus dem churrigueresken ins vitruvianische Barock und aus diesem in den erneuten herreresken Klassizismus eigenartig widerspiegelt, ist die Kathedrale von Cádiz (1722—1838; Taf. 15), deren Entwurf von

Vicente Acero, dem Meister der Schauseite der Kathedrale von Málaga, herrührt. Malerisch wirkt ihre von zwei Rundtürmen eingefaßte Fassade, deren flachgegiebelter Mittelvorsprung durch eine hohe, reichgegliederte Eingangsnische wieder vertieft wird. Klassisch erscheint das Innere, das die geschlossenste, machtvollste Raumschöpfung bildet, die Spanien seit dem Mittelalter gesehen hatte.

Somit war der Weg zum wiedererweckten „römisch-herreresken Klassizismus" geebnet. Daß in Spanien nicht sowohl Palladio als Herrera (S. 93) als der strenge Klassizist galt, auf den man zurückgreifen müsse, versteht sich eigentlich von selbst. Der Führer der spanischen Baukunst auf diesem Wege war Ventura Rodriguez (1717 bis 1785), der erste Architekturprofessor der 1752 gegründeten Madrider Akademie. Ein Meisterwerk barocker Raumkunst ist gleichwohl noch seine Markuskirche von 1753 in Madrid, deren Grundriß fünf Ellipsen aneinanderreiht und ineinanderschlingt. Seinen späteren Werken können wir erst im sechsten Bande nähertreten.



Abb. 54. Jaime Borts Schauseite der Kathedrale von Murcia. Nach „Toussaints Architekturbilder", Berlin (o. J.).

Dagegen müssen wir schon hier einen Blick auf die Entwickelung der spanischen Baukunst jenseits des Atlantischen Ozeans werfen, über die uns Untersuchungen von Baxter, von Wagner und anderen zur Verfügung stehen. Spanien war naturgemäß die erste europäische Macht, die ihre Kunst, die Renaissance- und Barockkunst der abendländischen Christenheit, in den neuentdeckten Boden verpflanzte.

Mit den spanischen Eroberern, von denen die Besiedelung des großen Weltteils jenseits des Atlantischen Ozeans ausgegangen war, traten auch spanische Künstler, zunächst natürlich Baumeister, die Reise über das breite Wasser an; und wenn sich auch keine spanischen Architekten allerersten Ranges an der Gründung und Ausgestaltung der rasch aufblühenden Hauptstädte in Mexiko und Südamerika beteiligten, so erhoben sich doch bald in allen Städten des

ungeheuren Gebietes stattliche Kathedralen, Pfarrkirchen, Klöster und Regierungspaläste, deren Stil als Abglanz der großen spanischen Kunst jener Jahrhunderte erscheint.

Gotische Anklänge zeigen noch alte Franziskanerkirchen, wie die von Cholula bei Puebla und die Kirche Santiago de Tlaltelolco vor der Stadt Mexiko; aber auch die Sakristei der Kathedrale der Hauptstadt ist noch mit einem spitzbogigen Rippengewölbe versehen.

Den Stil der Herreraschule trug schon 1573 der spanische Baumeister Francisco Becerra aus Trujillo über das Atlantische Meer. Der Vizekönig Martin Henriquez ernannte ihn 1575 zum Oberbaumeister der Kathedrale von Puebla de los Angeles. Diese sowie die Kathedralen von Lima und Cuzco und die Dominikanerkirche in Mexiko verdanken



Abb. 55. Die Kathedrale von Mexiko. Nach Photographie im Besitze H. W. Singers.

ihm ihre ursprüngliche stramme Gestalt. Fast alle zeigen breitgelagerte, streng gegliederte Schauseiten mit stattlichen, von glockenförmigen, halbrunden oder pyramidalen Kuppeln bekrönten Seitentürmen und wurden von ragender Mittelkuppel zusammengehalten. In der Behandlung antiker Säulen- und Pilasterordnungen gehen sie von der anfänglichen Strenge zu immer größerer Freiheit über, um in der Folgezeit alle Stilwandlungen der Kunst des Mutterlandes mitzumachen. Den plateresken Stil vertritt, nach Wagner, nur die Kathedrale der Stadt Morelia in Mexiko, obgleich ihr Bau erst 1649 begann. Noch von Herrera ging auch der Stil der Kathedrale von Mexiko (Abb. 55) aus, die zwischen 1573 und 1667 entstand. Ihre Schauseite zeigt zwischen mächtigen, plump vorspringenden und mit barocken Doppelvoluten bekrönten Strebepfeilern zurückliegende, rundbogige Eingangspforten mit einer Umrahmung von streng dorischen und ionischen Säulen, aber barocken Bekrönungen. Die oberhalb des Kirchendaches noch zweigeschossigen Vierecktürme, die erst 1791 vollendet wurden, tragen

toskanische Pilaster im Unter-, ionische Säulen im Obergeschoß. Die Glockenform der Kuppeln ist deutlich ausgebildet. Die flache Vierungskuppel aber ist mit schlanker Laterne bekrönt.

Barock war seit der Mitte des 17. Jahrhunderts auch in Amerika Trumpf. Als Becerras Kathedrale von Lima in Peru nach dem Erdbeben von 1746 neu erstand, wurde der Mittelvorsprung der Schauseite, die durch unruhige Nischen belebt ist, mit einem flachen Bogengiebel bedeckt und ihre Seitentürme mit hohen Dreieckgiebeln über korinthischen Pilastern und mit glockenförmigen Kuppeln bekrönt. Der Hauptbau des üppigsten Churriguerismus in Mexiko aber ist das „Sagrario Metropolitano", Mexikos vornehmste Pfarrkirche, die unmittelbar an die Kathedrale grenzt (vgl. Abb. 55). Sie wurde nach 1650 von Lorenzo Rodriguez errichtet. Merkwürdig erinnert die flächige Geschlossenheit der Schauseite bei urwaldmäßiger Fülle gerade hier an altmexikanische oder gar altindische Gestaltungen. Etwas maßvolleren Churriguerismus aber zeigt in Mexiko die Dreifaltigkeitskirche, die demselben Baumeister zugeschrieben wird.

Auch in den alten Adelspalästen Mexikos, die jetzt meist anderen Zwecken dienen, lassen die gleichen Stilwandlungen sich verfolgen. In der Casa del Conde de Santiago wirkt der Haupthof mit seinen zweistöckigen flachbogigen römisch-dorischen Säulenhallen noch fast im Sinne Herreras. An den Schauseiten der Casa del Conde de Heras und der Casa de las Mascarones tragen Ecken, Streifen und Fensteruntersätze von halb mudejarischer (mozarabischer, Bd. 4, S. 298, 300) Flächigkeit, halb churrigueresker Üppigkeit zur Schau. Mit blauweißen Kacheln belegt ist die wohl jüngere Casa de los Azulejos. Die meisten älteren Bauten Mexikos erhalten durch den mattweinroten Stein (Tezontle), mit dem sie erbaut sind, ein besonderes, vornehm warmes Leben.

Portugals Baukunst haben wir an der Hand Haupts und Watsons mit dem Anteil Diogo de Torralvas, des in Italien gebildeten Portugiesen, schon in die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts herab verfolgt (Bd. 4, S. 441). War die Verkleidung des Kreuzganges „dos Filippes" in Thomar dieses Meisters doch bereits in rein italienischer Hochrenaissance gehalten. Der eigentliche Hochrenaissancemeister Portugals, Filippo Terzi, aber war ein Italiener, der seit 1570 in Portugal wirkte. Sein Sinn für große, kraftvolle Verhältnisse wußte die überlieferten Formen unter Bevorzugung der dorischen Ordnung mit eigenem Empfinden zu erfüllen, das nur erst die strengeren Willkürlichkeiten des Barocks zuließ. Seine Lissaboner Paläste wurden 1755 vom Erdbeben zerstört. Seine einschiffigen, meist tonnengewölbten Lissaboner Kirchen, deren zweistöckige Schauseiten im Erdgeschoß mit dorischen, im Obergeschoß mit ionischen Halbsäulen oder Säulen geschmückt sind, haben sich wenigstens teilweise gehalten. Am wenigsten gelitten hat die älteste dieser Kirchen Terzis, die Jesuitenkirche São Roque; nur um ihre Kuppel, die einstürzte, kam São Vicente de Fora (Abb. 56; 1582); nur ihre Sakristei hat Santo Antão (1579—1652) bewahrt; völlig zerstört wurde Santa Maria do Desterro (seit 1591).

Als Schüler und Nachfolger Terzis ist vor allen Balthazar Alvares zu nennen, der gegen 1624 starb. Wahrscheinlich war er schon an der Ausführung der genannten Kirchen beschäftigt. Haupt führt die schönen, mit schwarzem und weißem Marmor hergestellten Kassettendecken, wie die jener Kirche São Vicente de Fora, die die ganze Schule kennzeichnen, auf ihn zurück. Andere Kirchen des Meisters sind die des São Bento zu Coimbra, zu Lissabon und zu Oporto; und dem Stil der Terzischule gehört auch die große Jesuitenkirche Sé nova zu Coimbra an, deren Neubau 1580 begann. Ihre vierstöckige Schauseite, die durch ihre kleinen Fenster etwas Wohnbauartiges bei nicht eben guten Verhältnissen annimmt, wirkt völlig frühbarock.

Besondere Gestaltungen innerhalb dieser Richtung sind zunächst die Misericordia in Beja, ein gleichseitiges Viereck, dessen neunteiliges Inneres von vier stattlichen korinthischen Säulen getragen wird, während die Schauseite von dorischen Pilastern mit Rustikaverkleidung gegliedert wird, und João Lopez' Misericordia zu Vianna do Castello (1589), deren Vorderseite sich in drei fünfachsigen Hallenstockwerken öffnet, von denen das untere von ionischen Säulen, die oberen vom Atlanten getragen werden. Ein Hauptbau Portugals aber ist Santa Engracia zu Lissabon (seit 1630), die als großartiger Zentralbau mit vier gleichen Halbrundtürmen um den mittleren Kuppelraum und vier vierseitigen Türmen, immer noch dorisch im Erdgeschoß und ionisch im Obergeschoß, begonnen, aber nie vollendet wurde. Daß sie nicht beendet werden konnte, bezeichnet Watson als das tatsächliche Ende der portugiesischen Baukunst.



Abb. 56. Das Innere von Filippo Terzis Kirche São Vicente de Fora zu Lissabon. Nach A. Haupt, „Lissabon und Cintra" (Seemanns „Berühmte Kunststätten"), Leipzig 1913.

Nach seiner Befreiung von der spanischen Herrschaft fand das kleine Königreich nicht gleich die Kraft zu künstlerischem Aufschwung. Als João V. (1706—50) nördlich von Lissabon das Kirchenkloster und Schloß von Mafra errichtete, das mit dem Escorial wetteifern sollte, berief er den deutschen Baumeister J. F. Ludwig und dessen Sohn J. P. Ludwig aus Regensburg, die Schloß, Kirche und Kloster 1717—30 in reichgegliedertem Spätbarock durchführten.

Als baukünstlerische Besonderheit Portugals, die uns in manchen der genannten Gebäude schimmernd und schmelzend entgegentritt, darf übrigens auch in diesem Zeitraum noch die Verwendung von Glanzkacheln (Azulejos) hervorgehoben werden, die allmählich von der maurischen Verzierungsweise in die Renaissance- und Barockrichtung übergingen und gleichzeitig manchmal die geometrischen und pflanzlichen Zieraten in die Umrahmung verwiesen, um größere Bildflächen für Gemälde zu gewinnen, die aus einer Anzahl von Kacheln zusammengesetzt wurden. Diese Art von Flächendarstellungen, die manchmal auch das Relief zu Hilfe nahmen, waren so gut wie die einzige Sonderleistung der Portugiesen dieses Zeitalters auf dem Gebiete der darstellenden Künste.

Berühmt sind z. B. im Schlosse von Bacalhõa bei Azeitão die Wandfliesenbilder des Kampfes zwischen Zentauren und Lapithen und der Susanna im Bade von 1565, aus deren zarten Farbentönen Ockergelb, Blau und Grün hervorragen; die Heiligenbilder aus Kacheln in São Simão zu Bacalhõa tragen die Jahreszahl 1648. Seit dem Ende des 17. Jahrhunderts wurden die Kachelbarstellungen meist blau auf weißem Grunde gehalten. Im Wappensaal des Schlosses zu Cintra, das Azulejos aus vier Jahrhunderten besitzt, sieht man Jagdbilder in der Tracht Ludwigs XIV. Im Kreuzgang der Kathedrale von Oporto sind die Wände mit großen weißblauen Azulejosbildern aus dem Hohen Liede Salomonis geschmückt; und damit sind wir wieder in der Mitte des 18. Jahrhunderts angelangt.

2. Die spanische Bildnerei von 1550 bis 1750.

In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts gerieten auch die darstellenden Künste Spaniens immer mehr ins Schlepptau der Italiener, von dem sie sich dann gleich zu Anfang des 17. Jahrhunderts befreiten, um sich mit frischem Augenaufschlag auf sich selbst zu besinnen.

Teils Neues, teils Zusammenfassendes über die Geschichte der spanischen Bildnerei dieses ganzen Zeitraums haben nach Passavant, Gomez und Justi namentlich Haendcke, Lafond, Loga, Sentenach y Cabañas, A. L. Mayer und M. Dieulafoy mitgeteilt.

Seit 1550 bereitete die spanische Bildnerei (Bd. 4, S. 435) sich unter Hochrenaissancegebärden auf die Rolle vor, die ihr fürs folgende Jahrhundert zugewiesen war. Die Holzbildnerei mit farbiger Bemalung (al estofado) trat immer mehr in den Vordergrund. Gaspar Becerra (1520—71) stand in Kastilien an der Spitze dieser Bewegung. Seinem Hauptwerke, dem Retablo der Kathedrale von Astorga (1558—69), rühmt Justi Idealschönheit, Würde und glückliche Berechnung fürs Auge nach. Sein gefeiertes, von Fruchtkränzen umrahmtes bemaltes Holzrelief des hl. Hieronymus in der Kathedrale zu Burgos aber ringt bei allem Realismus seines Beiwerks noch mit den Fesseln der michelangelesken Manier. Auf Becerra folgte Juan de Juni (gest. 1577), der nach Palomino Niederländer, nach Bermudez eher Italiener war, jedenfalls von Rom über Portugal nach Spanien kam und hier ein Hauptvertreter der mit seelischer Leidenschaft ausgestatteten michelangelesken Art wurde. Valladolid war das Hauptfeld seiner Tätigkeit. Gerade er pflegte seine besten Holzgruppen auch selbst zu bemalen. Seine Kreuzabnahme in der Kathedrale zu Segovia, seine Grablegung mit dem packend natürlichen Leichnam Christi im Museum und seine ergreifend pathetische Schmerzensmutter in Nuestra Señora de las Angustias zu Valladolid bezeichnen wichtige Stufen seiner Entwickelung. Sein Hochaltar in Santa Maria Antigua zeigt die gewaltsame äußere und innere Bewegtheit seiner Gestalten. Im benachbarten Navarra taucht gleichzeitig mit Miguel de Ancheta (gest. 1598) ein einheimischer Meister mit bereits stark ausgesprochener spanischer Eigenart auf, dessen bemaltes Holzkruzifix in der Kathedrale von Pamplona den verscheidenden Heiland mit gesenktem Haupte und über die Stirn herabfallendem Haar in schon erlahmender Krampfbewegung veranschaulicht. In Sevilla aber vertraten im letzten Drittel des Jahrhunderts Jerónimo Hernández, der Meister des hl. Hieronymus der Kathedrale, und Gaspar Núñez Delgado, der Schöpfer des gepriesenen Hochreliefs aus dem Leben Johannes des Täufers in San Clemente zu Sevilla, noch den spätitalienischen Stil, aus dem die große spanische Nationalkunst hervorwuchs.

Diese spanische Bildnerei des 17. Jahrhunderts war nicht nur in ihrem Drang nach irdischer Naturwahrheit, sondern auch in ihrem Ringen nach überirdischer Verzückung durch

und durch wurzelecht. Gerade die spanischen Bildhauer stellten sich, unbekümmert um die Schönheit der heidnischen Götterwelt, die selbst in der Bildnerei des päpstlichen Rom triumphierte, fast ausschließlich in den Dienst der christlichen Kirche, mit dem man es nirgends so ernst nahm wie im Vaterlande Loyolas. Nur die spanischen Bildhauer hielten, ganz Europa zum Trotz, an der alten Sitte fest, ihre Statuen und Reliefs, die sie ebendeshalb vorzugsweise aus Holz schnitzten, zu bemalen und zu vergolden; und mehr als in anderen Ländern bemühten die Bildner sich jetzt in Spanien, die michelangelesken Manieren durch natürliche Formen und Bewegungen und durch unmittelbar beobachteten Ausdruck zu ersetzen.

Die vielfarbig bemalte Bildhauerei und Bildschnitzerei bleibt auch im 17. Jahrhundert ein besonderes, in sich abgeschlossenes Gebiet der spanischen Kunstgeschichte. Hatten die Meister des 16. Jahrhunderts im Gegensatz zu den älteren Bildnern, die besondere „encarnadores“ (Fleischmaler), „estofadores“ (Stoffmaler) und „doradores“ (Vergolder) in ihren Dienst zogen, ihre Bildwerke oft genug selbst bemalt und vergoldet (Bd. 4, S. 436), so pflegten die großen Bildner des 17. Jahrhunderts die Bemalung ihrer Schöpfungen wieder den Malern zu überlassen. Francisco Pacheco, einer der angesehensten Sevillaner Maler der Übergangszeit (1571—1654), der ein Lehrbuch der Malerei schrieb, beteiligte sich vielfach an der Bemalung der Bildwerke seiner Landsleute, verteidigte in dieser Beziehung die Teilung der Arbeit und rühmte sich, eine besondere Art matter Fleischmalerei erfunden zu haben, die es ermöglichte, dem Nackten ein wirklich natürliches Aussehen zu verleihen. Es ist aber ein Irrtum, anzunehmen, Pacheco habe seine matte Färbung auch auf die Stoffmalerei der Gewänder usw. ausgedehnt, die vielmehr nach wie vor, oft über vergoldetem Grunde, in leuchtenden, aber fein zusammengestimmten Ölfarben bemalt wurden. Einige der größten Meister verschmähten es dabei so wenig, wie die alten Griechen es getan hatten, die Augen der Heiligengestalten aus Kristall einzusetzen, ja sie liebten es, ihnen an den Wangen herabrollende Tränen aus Kristallperlen zu bilden. Bewundern aber muß man das Feingefühl der spanischen Künstler, die alles das zu einem gediegenen künstlerischen Eindruck zusammenzuschmelzen verstanden.

Bronzebildwerke sind in Spanien im 17. Jahrhundert außerordentlich selten. Die großen vergoldeten Bronzebildwerke der Escorialkirche vom Ende des 16. Jahrhunderts (S. 38) waren, wie wir gesehen haben, italienische Arbeit. Auch Juan de Arfes (Bd. 4, S. 432; 1535—1603) lebensgroße und lebensvolle knieende Bronzegestalt des Don Cristobal de Rojas y Sandoval an dessen Denkmal in San Pedro zu Lerma entstand noch im 16. Jahrhundert. Große Steinbildwerke aber kommen, außer als Grabmäler, hauptsächlich als Bestandteile der Außen- und Innenarchitektur vor; und selbst sie zeigen manchmal Reste einer früheren Bemalung. Hierher gehören Juan Bautista Monegros (gest. 1621), des besten Schülers Berruguetes (Bd. 4, S. 437), Kolossalstatuen der sechs alttestamentlichen Könige vor dem Obergeschoß der Schauseite der Kirche und sein Riesenstandbild des hl. Laurentius in der Eingangshalle des Escorial, hierher José de Arfes (1603—66) große Marmorgruppen der Evangelisten und Kirchenväter über den Seitenkapellen des „Sagrario“ der Kathedrale von Sevilla, hierher auch Francisco del Rincons Apostelstandbilder in den Außennischen der 1606 vollendeten Kirche Nuestra Señora de las Angustias zu Valladolid. Alle diese herkömmlichen Arbeiten stehen noch auf italienischem Boden; und ihnen schließt sich, vom Geiste Andrea Sansovinos (Bd. 4, S. 375) berührt, das stil- und lebensvolle Holzrelief der Verkündigung an, mit dem Cristobal Velázquez (gest. 1616) jene Kirche schmückte. Die neue

spanische Nationalbildnerei aber, die im wesentlichen Andachtskunst ist, erblühte hauptsächlich in zwei Schulen, einer nördlichen, deren Hauptstätte Valladolid bleibt, und einer südlichen, deren Mittelpunkt Sevilla ist.

In Valladolid, wo Esteban Jordan (um 1543—1600) an der Schwelle des neuen Jahrhunderts in der Magdalenenkirche Werke wie den farbigen, holzgeschnitzten Hochaltar und das bemalte Alabasterdenkmal des Pedro Gasca schuf, die sich bereits von den Übertreibungen der Michelangeleske lossagten, war Gregorio Hernández, in Sevilla, wo Pacheco bereits



Abb. 57. Pietà. Gemaltes Holzbildwerk von Gregorio Hernández im Museum zu Valladolid.
Nach Photographie von J. Laurent in Madrid.

Schnitzwerke des Gaspar Núñez Delgado bemalt hatte (S. 109), war Juan Martinez Montañés der bahnbrechende Meister der neuen Richtung. Die nördliche und die südliche Schule wetteiferten schwesterlich miteinander in der Rückkehr zu natürlichen Formen, Stellungen und Bewegungen, unterschieden sich aber durch ihre seelische und koloristische Stimmung. Der Norden schwelgte in schmerzerfüllten Vorwürfen und hüllte seine Bildwerke in ernste, schlichte Farben. Der Süden bevorzugte, ohne sich den Leidensdarstellungen zu entziehen, freundlichere Vorgänge, in denen die Schönheit seiner weiblichen Typen triumphierte, und übergoß sie mit heiterer und üppigerer Farbenpracht.

Gregorio Hernández oder Fernández (1570, nicht 1566, bis 1636) war Galicier von Geburt, ließ sich aber in Valladolid nieder, wo er den Stil Berruguetes und Becerras (S. 109) aus eigener Kraft zur Einfachheit der Natur zurückführte. Sein Retablo von 1606

in San Miguel hat sich nicht erhalten; doch hören wir, daß der Meister schon hier berufsmäßige Maler hinzuzog. An seiner heiligen Familie von 1621, jetzt in San Lorenzo zu Valladolid, übernahm Diego Valentin Diaz, der ihm jahrelang treu blieb, die Polychromie. Auch hier sind, dem erhaltenen Vertrag entsprechend, die Fleischteile matt, die Gewänder in Öl mit einigen Vergoldungen bemalt. Als sein Meisterwerk gilt die ergreifende, in sich zusammengeknickte, den Kopf und den Oberkörper aber wie mit einem Aufschrei gen Himmel wendende Schmerzensmutter in der Kreuzeskapelle zu Valladolid. Gerade hier sind die Augen und die Tränentropfen aus Kristall gebildet; gerade hier sind die Farben, das Schwarzblau des Mantels, das Braun des ockergelb gefütterten Kleides und das Grau des Kopftuches, ernst und fein zusammengestimmt; und gerade hier sind in der plastischen Formensprache die schmerzlichste Bewegung und die schlichteste Natürlichkeit wunderbar vermählt. Am bequemsten lernt man Hernández im Museum von Valladolid kennen. Da ist sein Hochrelief der Taufe Christi mit dem lebenswahren, über Goldgrund matt bemalten Johannes, dessen Natürlichkeit Passavant noch glaubte tadeln zu müssen. Da ist seine Pietà (Abb. 57), die Mutter Gottes mit dem starr hingestreckten Leichnam des Heilands an ihren Knieen, eine Gruppe von seltener Unmittelbarkeit der Anschauung, da ist jetzt auch sein Relief der Madonna aus dem Carmen Calzado, die dem hl. Simon Stock das Schulterkleid reicht. Auch den gefeierten, ruhig bemalten hl. Franziskus des Museums dürfen wir wohl dem Meister selbst zuschreiben, wogegen wir in der großen hl. Therese und erst recht in den „Pasos" der Passionsstationen, die in Prozessionen umhergetragen wurden, nur Schöpfungen seiner Werkstatt erkennen können.

Von Hernández' zahlreichen Schülern traten nur wenige als künstlerische Persönlichkeiten hervor. Nach Madrid aber trugen seinen Stil um die Mitte des Jahrhunderts Meister wie der Portugiese Manuel Pereyra (gest. 1667), von dessen einst berühmtem hl. Bruno der Kartause del Paular zu Madrid die Kartause zu Miraflores eine schöne, reinempfundene Wiederholung besitzt, und wie Alonso de los Rios von Valladolid (um 1650—1700), der der Stammvater einer Bildhauerschule wurde, die im 18. Jahrhundert an der Madrider Akademie blühte.

Die gleichzeitige Bildhauerschule von Sevilla, deren Entwickelung Haendcke anschaulich geschildert hat, war, unabhängig von der Schule von Valladolid, in das gleiche völkische Fahrwasser wie diese geraten. Juan Martinez Montañés war in der Provinz Granada um 1580, schwerlich, wie Dieulafoy meint, schon 1557 geboren. Er starb 1649. Als sein Lehrer wird Pablo de Rojas genannt. Seinen zugleich naturwahren und abgeklärten Stil aber verdankte auch er nur sich selbst, seinem Volke und seiner Zeit. Wir bleiben mit Bermúdez dabei, den inschriftlich beglaubigten anmutigen Christusknaben von 1607 in der Sakristei der Capilla antigua der Kathedrale von Sevilla als sein erstes sicheres Werk anzusehen. Von größerer Bedeutung ist sein umfangreiches, aus Reliefs und Heiligengestalten zusammengefügtes bemaltes Altarwerk in San Isidro del Campo zu Santiponce bei Sevilla (1610—12). Die Hauptheiligen sind unten in der Mitte der von Pacheco bemalte hl. Hieronymus, oben in der Mitte aber der hl. Isidorus, über dem die Madonna steht. Die erzählenden Reliefs, vielleicht nur Werkstattsschöpfungen, sind noch ziemlich unbeholfen angeordnet, die Einzelgestalten aber von strenger Haltung und reifer Schönheit. Noch reifer im ganzen erscheint Montañés' Altarwerk von 1614—17 in Santa Clara zu Sevilla, dessen Mittelkörper unten die hl. Klara, oben eine „Concepción" trägt, während die festen Flügel mit neutestamentlichen Reliefbildern geschmückt sind. Sein reifstes Altarwerk aber, der mächtige,

dreistöckige Aufbau in San Miguel zu Cádiz, entstand erst 1640. Hier nehmen die Reliefbildwerke, je drei in jedem Stockwerke, in der Mitte übereinander der Engelsturz, die Verklärung und die Himmelfahrt, den Mittelkörper ein, während die Einzelheiligen zu beiden Seiten stehen. Gerade die Reliefs, die vortrefflich komponiert sind, zeigen jenen früheren in Santiponce gegenüber den steten und sicheren Aufschwung, den die Kunst des Meisters nahm.

Was Montañés auf dem Gebiete der Grabplastik leistete, spricht sich in seinen knieenden steinernen Gestalten des Don Pérez de Guzmán el bueno und seiner Gattin in eben jener Kirche zu Santiponce aus. Nach der Natur sind sie nicht gearbeitet; aber es sind Idealbildnisse von großer Lebenskraft.

Am packendsten tritt auch Montañés uns in seinen aus Holz geschnitzten und bemalten Einzelgestalten entgegen. Sein hl. Domingo, sein hl. Bruno und sein Johannes der Täufer im Museum von Sevilla stehen freilich nicht voll auf der Höhe seiner besten eigenhändigen Werke. Zu diesen aber gehören schon seine prächtigen, wohlabgewogenen, geist- und lebensprühenden Standbilder des hl. Ignaz von Loyola und des hl. Franziskus von Borja in der Universitätskirche zu Sevilla; und sich selbst übertraf der Meister in seinen schwärmerischen Gestalten der hl. Jungfrau, die maßgebend für die ganze spanische Kunst wurden. Schlichte Göttlichkeit des Gebarens ist in diesen Werken mit voller andalusischer Frauenschönheit gepaart. Voll heiligen Stolzes steht seine Maria mit dem Kinde im Museum von Sevilla da. Ganz von Hoheit und Inbrunst erfüllt sind seine sinnbildlichen Darstellungen der „Immaculata Conceptio“, d. h. nicht sowohl der unbefleckt Empfangenden als der unbefleckt Empfangenen, die meist auf dem von Engelköpfen umgebenen Halbmond mit vor der Brust gefalteten Händen, in tiefster Andacht die Augen senkend oder aufschlagend, im Himmel schwebt. Die Kunst keines anderen Volkes hat dieses Mysterium so oft, so innig und so hinreißend veranschaulicht wie die spanische Kunst; und Montañés gehört zu den Schöpfern und Vollendern dieser Darstellungen. Seine schönste „Concepción“ (Taf. 16), ganz Feuer, ganz Seele, ganz Hingebung in den naturwahren Formen der schönsten Weiblichkeit, umflossen von der großzügigst fallenden Prachtgewandung, steht in der Kathedrale, die nächstschönste schmückt die Universitätskirche zu Sevilla.

Wie göttlich und menschlich zugleich der Meister aber auch den Typus des Schmerzensmannes zu gestalten verstand, zeigt vor allem der in seiner schlichten, ungespreizten Majestät wahrhaft mächtige „Gekreuzigte“ der Kathedrale (Taf. 17), dessen „matte“ Polychromie von Pacheco herrührt, zeigen aber auch seine Darstellungen des leider mit wirklichen Kleidern verdeckten kreuztragenden Heilands (del Gran Poder) in den Kirchen San Lorenzo und San Salvador zu Sevilla. Die Durchbildung des feinempfundenen Kopftypus mit der schmalen Nase, den eingefallenen Wangen, den schwellenden Lippen ist nicht minder bewundernswert als seine Beseelung mit den tiefsten Geheimnissen der Welterlösung.

Von Montañés' Schülern steht sein Sohn Alonso Martinez Montañés, der 1668 starb, ihm so nahe, daß er oft mit ihm verwechselt wird. Doch fehlt jenem, wie schon seine selbstbewußte Concepción in der Kathedrale und sein Hauptaltar in San Clemente zu Sevilla zeigen, die Unmittelbarkeit und Selbstverständlichkeit der Schöpfungen seines Vaters. Unabhängiger war Pedro Roldán (1624—1701), wenngleich sein ergreifender Schmerzensmann in der Caridad zu Sevilla so stark an Montañés' erinnert, daß er diesem zugeschrieben wurde. Seine Eigenart, die sich in herberem und trockenerem Realismus äußert, tritt in seinen Beweinungen Christi hervor, von denen die eine das Sagrario der Kathedrale, die

andere, deren schreckhaft naturnahe Bemalung von Valdes Leal herrührt, die Caridadkirche in Sevilla schmückt. Der bedeutendste Schüler des Bildhauers Montañés aber, zugleich als Maler ein Schüler Pachecos, war jener Alonso Cano von Granada (1601—67), den wir als eigenartigen Architekten kennengelernt haben (S. 99) und unter den Malern (S. 127) wiederfinden werden. Vorzugsweise der Bildhauerei widmete er sich erst, seitdem er nach einem bewegten Leben 1651 als Pfründner an der Kathedrale seiner Vaterstadt zur Ruhe kam. Von seinen früheren Bildwerken sind die beiden Johannisaltäre in Santa Paula, die Concepción in San Andrés zu Sevilla und der Madonnenaltar der Kirche zu Lebrija zu nennen. Die Concepción in San Andrés ist in ihrer koketteren Haltung und lieblicheren Färbung bezeichnend für die Richtung, in der Cano „moderner" als Montañés erscheint. Selbst seine Gekreuzigten, wie der der Kirche Monserrat zu Madrid, dem das Haar des nach rechts geneigten Hauptes mächtig über die schmale Wange herabfällt, dessen Leibesformen aber, so sorgfältig durchgebildet sie sind, mehr gefällig als großartig wirken, sind weicher und empfindsamer als die des Montañés; und dieselben Eigenschaften verrät sein hl. Antonius mit dem Christkind im Arm in San Nicolás zu Madrid. Die herbere „hl. Anna selbdritt" in der Kathedrale zu Granada, die Dieulafoy dem Meister selbst zuschreibt, gehört wenigstens seiner Richtung an, wogegen die körperlich und seelisch bewegte, von nervösem Schmerz durchzitterte hl. Magdalena der Kartause zu Granada auch uns eigenhändig erscheint. Gerade seine Werke dieser Art zeigen die größere Empfindsamkeit und das bewußtere Schönheitsgefühl, die Canos Stil von dem strengeren und herberen des Montañés unterscheiden.



Abb. 58. Pedro de Menas Holzstandbild des hl. Franz in der Kathedrale von Toledo. Nach Photographie von J. Laurent in Madrid.

Von Alonsos Schülern ist Pedro de Mena (gest. 1693) der bedeutendste spanische Bildhauer der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Schärfer als die genannten älteren Meister betont er den „Contraposto" (Bd. 1, S. 323). Fester und klarer erscheint der Bau seiner Körper. Rundlicher und voller werden seine Köpfe bei breiten Nasen und schmalen, dünnen Lippen. Äußere Bewegungsmotive lebendig zu kennzeichnen, ist seine Sache nicht; aber ihre innere Bewegung spiegeln seine Gestalten deutlich wider.

Berühmt machte Mena sich zunächst durch seine bemalten Einzelgestalten im Kloster El Angel zu Granada, dann aber, seit 1658, durch seine unbemalten Heiligengestalten im Chorgestühl der Kathedrale von Málaga; beide Arbeiten hatte Cano ihm überwiesen. Die hochgestirnten, unruhig bewegten Idealtypen seiner Apostel befriedigen weniger als die natürlicher gestalteten und innerlicher bewegten mittelalterlichen Heiligen. Sein Reiterbild des Santiago (hl. Jakob) in der Kathedrale zu Granada leidet bei aller Treffsicherheit der Einzeldurchbildung an Unklarheit der Gesamtbewegung. Tief empfunden ist sein kleines Standbild des hl. Franz in der Kathedrale zu Toledo (1663; Abb. 58), wo es irrtümlich Cano zugeschrieben wird. Reich und edel erscheinen Menas hl. Magdalena und seine hl. Gertrudis in San Martin, stark,

fast wild bewegt wirkt sein Gekreuzigter in Nuestra Señora de Gracia zu Madrid. Die feinste Concepción (1678) des Meisters besitzt San Nicolás in Murcia. Seine reifste Maria ist die rosa und blau gekleidete sitzende Madonna mit dem strammen Kinde im Arm (1680) in der Kirche der Barfüßerinnen zu Granada.

Ins 18. Jahrhundert hinein lebte José de Mora (1638—1725), der einer der letzten Schüler Canos war. In ruhigen Gestalten, wie den freilich breitschulterigen und kleinköpfigen Heiligen in der Kardinalskapelle der Kathedrale zu Córdova, hielt er sich noch an die gute Schulüberlieferung und mit ihr an die Natur. In bewegteren Gestalten kommt die Absichtlichkeit seiner Schilderung leidenschaftlicher Empfindung zum Durchbruch. Sein hl. Joseph und sein berühmter hl. Bruno in der Kartause zu Granada, die Dieulafoy mit der landläufigen Überlieferung Cano zuschreibt, sind charakteristische Werke dieser Art. Im hl. Bruno (Abb. 59), der mit hoch über der Brust gekreuzten Armen und betend geöffneten Lippen angstvoll gen Himmel blickt, kommt die verzückte Inbrunst feurig, doch auch schon etwas theatralisch zum Ausdruck. Seine hl. Cäcilie auf dem Santiago-Altar der Kathedrale und sein hl. Pantaleon in der Annenkirche zu Granada können sich an heiligem Feuer nicht mit diesem hl. Bruno messen.



Abb. 59. José de Moras hl. Bruno in der Kartause zu Granada. Nach Photographie von J. Laurent in Madrid.

Die üppigen churrigueresken Altäre, mit denen viele spanische Kirchen in der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts ausgestattet wurden, waren mit ihrem reichen Schmuck von Heiligengestalten, Engelreigen und Reliefdarstellungen zwischen ihrem krausen Zierat ebensowohl Werke der Bildnerei als der Baukunst. Waren ihre Schöpfer doch vielfach auch Baumeister, Bildhauer und Maler zugleich. Narciso Tomé (S. 102), der Meister jenes berühmten „Trasparente" der Kathedrale von Toledo, das als achtes Weltwunder gefeiert wurde, rühmt sich inschriftlich, das erstaunliche, wenn auch unerquickliche Werk von Marmor, Jaspis und Erz nicht nur selbst entworfen, sondern auch gemeißelt und bemalt zu haben. Aber auch Pedro Ribera, der bekannte Baumeister (S. 101), erreicht die Höhe seines churrigueresken Schaffens erst in jenem Torbau des Madrider „Hospicio", der wie ein einziges großes plastisches Bildwerk erscheint. Auch an der Fassade und an den Altären der Kathedrale von Santiago de Compostela entfaltete sich noch eine üppige Steinbildnerei, deren figürliche Formensprache sich in der Regel an das italienische Barock hält. Man spricht von einer Bildhauerschule von Santiago, deren Betrachtung sie jedoch nicht weiterbringen würde.

Wichtiger sind die Ausläufer der altspanischen polychromen Holzbildnerei, deren Meister sich doch meist zugleich der Steinbildhauerei befleißigten. Der letzte Vertreter der großen andalusischen Schule (S. 112) war Pedro Cornejo (1677—1757), ein Schüler Roldáns (S. 113), dessen churriguereskes Barock sich manchmal, wie in dem reich mit Reliefrahmen geschmückten, 1757 vollendeten Chorgestühl der Kathedrale von Córdova, dem Rokokogeschmack französischen Zeitstils nähert.

Eine neue südspanische Schule aber erblühte jetzt in Murcia. Ihr Hauptmeister, Francisco Zarcillo y Alcáraz (1707—81; auch Salsillo geschrieben), war zugleich der spanische Hauptmeister seiner Zeit in jener nationalen Holzbildnerei. Die schlichte, wenn auch lebhafte Natürlichkeit seiner Gestalten, der sprechende Ausdruck ihrer Züge und ihrer Bewegungen sind im 18. Jahrhundert beinahe unerhört. Seine Werke sind fast alle im Südosten Spaniens, die meisten in Murcia selbst, unter ihnen der leidenschaftlich erregte hl. Hieronymus in der Ermitá de Jesús (Abb. 60), andere in Cartagena, Alicante und Almeria zu finden. Seine bedeutendste Schöpfung sind die holzgeschnitzten farbigen Passionsgruppen in der Ermitá de Jesús in Murcia. Haendcke und Justi haben sie anschaulich gewürdigt, Dieulafoy wird ihnen nicht gerecht. Zu den eindrucksvollsten dieser Gruppen gehört das „Gebet am Ölberg". Aber auch der „Judaskuß" ist selten so packend und doch so ruhig dargestellt worden wie hier.



Abb. 60. Der hl. Hieronymus. Holzbildwerk von Francisco Zarcillo y Alcáraz in der Ermitá de Jesús zu Murcia. Nach B. Haendcke, „Studien zur Geschichte der spanischen Plastik", Straßburg 1900.

Auch die Schule des Gregorio Hernández (S. 111), die von Valladolid nach Madrid übergesiedelt war, erlebte hier im 18. Jahrhundert noch eine ansehnliche Nachblüte. Zur Madrider Schule wird Juan Alonso Villabrile gerechnet werden müssen, der nach einem ergreifenden, mit dem Namen und der Angabe „Madrid 1707" bezeichneten, wenn auch weichlicheren Pauluskopf im Museum zu Valladolid vielleicht auch als der Schöpfer des grausigen bemalten Holzreliefs des Hauptes des Täufers auf der vom Adler des Evangelisten Johannes getragenen Schüssel in San Juan de Diós zu Granada angesprochen werden kann. Es steckt schon mehr Ausdrucks- als Eindruckskunst in diesem über die Natur hinausstrebenden Naturalismus. Aus der Werkstatt der Brüder Juan und Alonso Ron, die die völkische spanische Bildnerei im ersten Viertel des Jahrhunderts in Madrid vertraten, ging Luis Salvador Carmona (1709—67) hervor, der erste Professor der Bildhauerei an der 1752 gegründeten Academia de San Fernando. Madrid ist reich an Stein- und Holzbildwerken seiner Hand, deren absichtlich akademischer Stil ein gewisses Streben nach Formenkraft verrät. Bermudez zählte an 500 Arbeiten seiner Hand. Am anziehendsten erscheinen seine Werke in der Kathedrale zu Salamanca: die ernste, doch nicht innerlich ausdrucksvolle Schmerzensmutter mit dem mächtigen toten Heiland auf den Knieen und die Geißelung Christi, an der die Formenfülle des blutüberströmten Heilands auffällt.

3. Die spanische Malerei von 1550 bis 1750.

Durch ihre Malerei, die hauptsächlich Kirchenkunst oder Hofkunst blieb, rückte die Pyrenäenhalbinsel in diesem Zeitraum plötzlich in die Vorderreihe der europäischen Kunstländer. Gilt Velázquez, der größte spanische Maler, doch heute noch in weiten Kreisen für den größten aller Maler im eigentlichsten Sinne des Wortes.

Die Kirche verlangte immer noch vornehmlich Andachtsbilder, deren rechtgläubige Gestaltung nach besonderen, in Pachecos Buch niedergelegten, von einer Zensurbehörde überwachten

Vorschriften unerläßlich war, ihrer seelischen Vertiefung jedoch keinen Abbruch tat. Der Hof bestellte vorzugsweise Bildnisse, gelegentlich Geschichtsbilder aus der jüngsten spanischen Vergangenheit, denen ihr Zusammenhang mit dem Gruppenbildnis Kraft und Gesundheit verlieh, zum Schmucke der Schlösser aber auch wohl noch mythologisch-allegorische Ausstattungsgemälde, wie sie im 16. Jahrhundert durch eingewanderte italienische Meister ausgeführt worden waren. Unter den Händen der großen Spanier der neuen völkischen Richtung erhielten derartige Schöpfungen, von denen nicht eben viele erhalten sind, ein neues, eigenartiges Gepräge. Gerade diese großen spanischen Meister aber malten, gewissermaßen als Vorstudien für ihre Andachtsbilder und Bildnisstücke, mit Vorliebe auch lebensgroße Sittenbilder aus dem Volksleben, an denen ihr ausgesprochener Wirklichkeitssinn reifte, und gelegentlich sogar Landschaften, die dann, so äußerlich die spanischen Durchschnittslandschaften dreinschauen, als wegweisende Schöpfungen einer neuen Naturauffassung wirken. Gerade ihre unmittelbare Fühlung mit der irdischen Wirklichkeit und mit der himmlischen Herrlichkeit verleiht der technisch meisterhaften spanischen Malerei des 17. Jahrhunderts ihre eigenen Reize.

Die altspanische Berichterstattung eines Pacheco, eines Palomino, eines Vincencio Carducho, eines Jusepe Martinez und eines Ponz über die spanische Malerei hat Leon Bermúdez' Künstlerlexikon schon 1800 zusammengefaßt und erweitert. Von jüngeren spanischen Forschern kommen zunächst Cruzada Villaamil, Zarco del Valle und José M. Asensio, dann aber auch A. de Beruete, Sanpere y Miguel, Utrillo Sentenach und andere in Betracht. In England hatte Sir William Stirling, in Frankreich hatten Blanc, Viardot, Lefort und Lafond sich um die Geschichte der spanischen Malerei verdient gemacht. Auf deutscher Seite sind Passavants, Waagens, Lückes Studien noch immer beachtenswert, hat Karl Justi gerade auf diesem Gebiete fast alles selbständig erforscht, hat dann aber A. L. Mayer die Gesamtgeschichte der spanischen Malerei nach zahlreichen Einzelarbeiten zusammenfassend behandelt, Kehrer einige Einzelabschnitte eingehend bearbeitet.

Während der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts stand auch die Malerei in Spanien noch wesentlich unter italienischem Einfluß. Philipp II. berief vorzugsweise italienische Maler nach Spanien. Die ganz Großen, wie Tizian, schickten nur ihre Bilder. Federigo Zucchero (S. 51) aus Urbino und Luca Cambiaso (S. 53) aus Genua kamen selbst; und selbst kam auch Pellegrino Tibaldi (S. 53), der neun Jahre im Escorial und im Madrider Schloß arbeitete. Zu Spaniern aber wurden die Brüder Bartolommeo und Vincenzo Carducci (Carducho) von Florenz, von denen Bartolommeo (1560—1608), ein Schüler Zuccheros, neben Tibaldi an den manierierten allegorischen Fresken der Escorialbibliothek arbeitete; und zum Spanier wurde auch Doménico Theotocópuli, „el Greco", der Grieche (um 1548—1614), der in seinen frühen, in Venedig und Rom entstandenen Werken, wie wir bereits gesehen haben (S. 80), als Schüler Tizians neben Tintoretto steht, in Toledo aber seit 1575, wie wir sehen werden (S. 118), neue Wege einschlug.

Die spanischen „Romanisten", die ihre Kunst aus Rom holten, haben wie bereits bis zu Luis de Vargas (1502—68; Bd. 4, S. 439) und Juan Juanes (1507—79; Bd. 4, S. 438) verfolgt. Der jüngste von ihnen, der lange in Rom gelebt hatte, Pablo de Céspedes von Córdova (1538—1618), verleugnete sein spanisches Naturell vollständig zugunsten der „großen Manier" der Nachahmer Michelangelos. Sein Abendmahl im Museum zu Sevilla und seine Himmelfahrt Marias in der Akademie zu Madrid, die beide aus Córdova stammen, erscheinen uns dementsprechend kalt und leer.

Die venezianische Richtung unter den italisierenden Spaniern der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts aber vertrat namentlich Juan Fernández el Navarrete von Logroño (um 1526—79), der, da er taubstumm war, den Beinamen „el Mudo" erhielt. Daß auch er sich in Rom den Römern angeschlossen hatte, zeigt noch seine Taufe Christi in Madrid. Nachdem er aber von Philipp II. zur Ausschmückung des Escorials mit Altarbildern berufen worden, gingen ihm vor den eingeführten Werken Tizians die Augen auf, so daß er sich allmählich zu der venezianischen Weichheit und Farbenglut hindurcharbeitete, die seine sechs Apostelpaare der Escorialkirche atmen.

Die beiden spanischsten der spanischen Maler des 16. Jahrhunderts, Morales und Coello, aber vertraten auch sofort die beiden Hauptfächer der spanischen Malerei, die asketisch-pathetische Andachtskunst und die würdevolle, lebensfrische Bildnismalerei.



Abb. 61. Madonna. Gemälde von Luis Morales im Prado zu Madrid. Nach Photographie von Ad. Braun u. Cie. in Dornach und Paris.

Luis Morales, „el Divino", stammte aus Badajoz, wo er auch 1586 in hohem Alter starb. Seine herben, von tiefer Seelenqual erfüllten Andachtsbilder, die noch altniederländische Überlieferungen verarbeiten, schildern mit Vorliebe die Schmerzensmutter und den Schmerzensmann. Unschön sind die langgezogenen Gesichter, die dünnen Gliedmaßen, die eckigen Bewegungen seiner Gestalten; eindringlich sind die Einzelheiten, wie Tränen und Blutstropfen, behandelt; und echt spanisch ist der dunkelschattige, klarbräunliche Gesamtton seiner Bilder. In den Museen von Madrid (Abb. 61) und Toledo ist er zu Hause, aber auch im Louvre, in der Ermitage und in Dresden ist er vertreten.

Alonso Sánchez Coello von Valencia, der hochbejahrt 1593 in Madrid starb, nahm sich Antonio Moro (Bd. 4, S. 542) zum Vorbild. Seine groß und schlicht aufgefaßten, allerdings mehr äußerlich als innerlich belebten, in ihrer reichen Kleidung stofflich durchgeführten Fürsten- und Fürstinnenbildnisse, von denen das Madrider Museum acht, das Brüsseler zwei besitzt, reihen sich den besten ihrer Zeit in einiger Entfernung an. Seine Schüler, wie de la Cruz, bezeichnen dann den Übergang ins 17. Jahrhundert. Auch Juan Pantoja de la Cruz' (1551—1609) Bedeutung liegt auf dem Gebiete der Bildnismalerei, auf dem er, wie Dvořák ausgeführt hat, obgleich an sich schwächer als Coello, doch dem Zeitgeist folgend, in der Haltung seiner Gestalten und ihrer Anordnung im Raume eine Zwischenstufe zwischen diesem und Velázquez einnimmt und somit einen Fortschritt bedeutet. Seinen Fürsten- und Fürstinnenbildnissen im Prado schließen sich zwei Kinderbildnisse in Wien an.

Bedeutsam und eigenwillig setzte dann die Übergangsbewegung in Toledo ein, wo jener kretische Grieche Doménico Theotocópuli, „el Greco" (S. 117), der in Venedig Schüler des alternden Tizian gewesen war, sich 1575 oder 1576 niedergelassen hatte. Im ganzen stand er, als er in Toledo auftauchte, auf venezianischer Grundlage, entwickelte dann aber im Anschluß an die breite Vortragsweise des Alters Tizians und der reifsten Zeit Tintorettos seine eigene freie und lockere Pinselführung, aus sich selbst aber seine wirkungsvolle,

von venezianischer Leuchtkraft ausgehende, allmählich aber einer gleichmäßig grauen, von aufleuchtenden Farbenblitzen durchflackerte, in Freilichtstimmung übergehende Färbung, die ihn als kühnen Neuerer erscheinen lassen. Ist er in einigen beschränkten Beziehungen als Vorläufer des Velázquez anzusehen, so verstanden jüngere Forscher ihn als Vater des modernen „Impressionismus". Noch jüngere aber, die seine Vorliebe für überschlanke, von der Natur abführende Formen, seine willkürlichen Bewegungen und mystischen Gesichte hervorheben, feiern ihn eher als Vorläufer des gegenwärtigen „Expressionismus". In der Tat kommt es schon ihm weniger darauf an, wie die Dinge aussehen oder erscheinen, als darauf, wie sie sich als Ausdruck seiner künstlerischen Absichten darstellen. Seit zwei Jahrzehnten hat sich, dieser neuen Würdigung des Meisters entsprechend, eine Flut von Schriften um ihn gesammelt. Schon Sanpere y Miguel, Cossio, Utrillo, Calvaert und Justi hatten sich eingehend mit ihm beschäftigt. In Frankreich feierte noch Barrès den Wiederentdeckten. In Deutschland verhalf namentlich Meier-Graefe, der ihn über Velázquez stellte, ihm zum Siege, widmeten dann aber A. L. Mayer, Kehrer, Steinbart und Loga ihm besondere Untersuchungen. Jedenfalls ist „der Grieche", der sich als solcher in manchen seiner Künstlerinschriften mit griechischen Buchstaben als Domenikos Theotokopoulos bezeichnet, eine ungewöhnlich fesselnde künstlerische Persönlichkeit.



Abb. 62. Männliches Bildnis mit der Hand vor der Brust. Gemälde El Grecos im Pradomuseum zu Madrid. Nach Photographie von Ad. Braun u. Cie. in Dornach u. Paris. Vgl. Text S. 120.

Seine erste Hauptarbeit in Toledo war die Ausschmückung der Kirche Santo Domingo Antiguo (1577 bis 1579) mit einer Reihe von Gemälden, die freilich schon seine eigenen schlanken Gestalten und seinen selbständigen Aufbau zeigen, aber von venezianischem Farbengefühl mit correggeskem Einschlag getragen sind. Die Himmelfahrt Marias vom Hauptaltar (1577) ist ins Art Institute zu Chicago, der „Gnadenstuhl", die Darstellung Gottvaters mit der Taube über seinem Haupte und dem Leichnam des Erlösers auf seinen Knieen ist ins Pradomuseum gekommen. Betonen diese beiden Bilder das hereinbrechende Himmelslicht, so lassen die beiden der Kirche verbliebenen Seitenaltarbilder, die Geburt und die Auferstehung Christi, das Licht von dem Heiland ausgehen. Dann folgte 1579 das berühmte Gemälde des „Espolio", der Entkleidung Christi auf dem Kalvarienberg, in der Kathedrale von Toledo. Hier tritt schon deutlich die Vorliebe des Meisters für den Aufbau mit überhöhter Perspektive in senkrecht nebeneinander aufstrebenden, immer länger werdenden Gestalten hervor, deren einzelne Gliedmaßen dabei ihre volle Beweglichkeit behalten. Die Farbenstimmung des Bildes, von dem es mehrere Wiederholungen, eine z. B. in München, gibt, wird von dem leuchtenden Rot des Mantels des Heilands beherrscht. Den ersten achtziger Jahren entstammen Bilder des Escorials, die El Greco für Philipp II. gemalt hatte: „Der Traum Philipps II.", die ganz von landschaftlichem Lichte erfüllte Darstellung des neben dem offenen Höllenrachen knieend zur himmlischen Herrlichkeit emporschauenden Königs, und das formen- und farbenreiche Bild des Martertodes des hl. Mauritius, das vorn in senkrecht nebeneinandergestellten Gestalten die Verurteilung des in

verklärter Ergebenheit dastehenden Ritters, links in der Ferne seine Hinrichtung, aus Wolken hervorbrechend aber die himmlischen Heerscharen zeigt. Auch zahlreiche Bildnisse des Meisters, deren lange und langnasige, eigenartig durchgeistigte Köpfe ein gutes Stück ihrer Eigenzüge zugunsten des gestreckten Formenideals, aber auch des Eigenfeuers des Meisters aufgeben, gehören schon diesem Zeitraume an. Wirkungsvoll ist die von vorn genommene Halbfigur eines Mannes mit der Rechten vor der Brust (Abb. 62) in Madrid.



Abb. 63. El Greco: Das Begräbnis des Grafen Orgaz in Santo Tomé zu Toledo. Nach Hugo Kehrer, „Die Kunst des Greco", München o. J. (1913).

Um 1584 trat mit Grecos eindrucksvollem Bilde des Begräbnisses des Grafen Orgaz in Santo Tomé in Toledo (Abb. 63) die Wandlung ins Mystische und Seherische ein, die schon in seinen früheren Bildern angebahnt, ihn von nun an immer mehr beherrschte. Wir sehen, wie bei der Beisetzung des frommen Mannes aus dem offenen Himmel herabgestiegene Engel in Brokatgewändern den Priestern und ihren Gehilfen vor zahlreichen Zeugen die Grablegung abnahmen. Ihre reinste Entwickelung erreichte diese neue Richtung des Greco zwischen 1590 und 1600. Die überlang gestreckten, manchmal absichtlich verzerrten und doch fast immer in jenen senkrechten Parallelen zusammengefaßten Gestalten seiner Bilder dieser Zeit ordnen ihre Sondererscheinung, oft von dem Farbendreiklang aschgrau=himmelblau=zitronengelb umspielt, immer mehr der Gesamtwirkung unter. Hierher gehören die drei hochgezogenen Bilder der Taufe, der Kreuzigung (Abb. 64) und der Auferstehung Christi in Madrid und die Gemälde der Josephskapelle in Toledo, von denen die Krönung Mariä und zwei Heiligengestalten an ihrem Platze geblieben, die Madonna und der hl. Martin aber in die Sammlung Widener in Philadelphia

übergegangen sind. Aber auch der hl. Hieronymus in London, der Gekreuzigte im Louvre und die hl. Familie der Sammlung Nemes in Budapest, in der der Meister besonders reich vertreten ist, gehören hierher.

Die letzte Entwickelungsphase el Grecos, in der die natürlichen Formen und Farben seiner Bilder immer mehr dem überirdischen, manchmal gespenstisch wirkenden Ausdruck seiner wirklichen oder gemachten Empfindung geopfert werden, beginnt um 1600 und dauert bis an sein Ende. Geisterhaft wirken schon der stehende hl. Ildefons und namentlich die Traumgestalt des hl. Petrus im Escorial; und von ähnlichen Stimmungen getragen sind die verzückte Verkündigung in Budapest, die flimmernde, züngelnde Ausgießung des hl. Geistes in Madrid, die wunderbare, geheimnisvoll packende apokalyptische Erscheinung beim Maler Zuloaga in Paris und schließlich die weltentrückte Himmelfahrt Mariä in S. Vicente zu Toledo. Von dieser Himmelfahrt Mariä sagt Mayer: „Das Bild gleicht einer gewaltigen Flamme, die, wie von einem mächtigen Winde angefacht, gen Himmel lobert."



Abb. 64. El Grecos Kreuzigung Christi im Prado zu Madrid. Nach Photographie von F. Hanfstaengl in München.

Aus dieser letzten Zeit des Meisters stammt auch sein einziges heidnisches Bild, das leihweise in München ausgestellt ist. Es veranschaulicht die Tötung des ungetreuen Priesters Laokoon und seiner Söhne durch die Schlange in anscheinend ungelenker, aber von neuartigem malerischen Gleichgewicht erfüllter Wiedergabe. Auch die geistvollen Apostelfolgen Grecos in der Kathedrale und im Greco-Museum zu Toledo gehören der letzten Entwickelung des Griechen an, deren Eigenart auch einige seiner schönsten Bildnisse, wie die des Don Diego und des Don Antonio de Covarrabias im Greco-Museum atmen. Dieses besitzt auch die sachlich gemeinte Ansicht von Toledo, die freilich durch die große Halbfigur des grün gekleideten Jünglings im Vordergrund um ihre rein landschaftliche Wirkung gebracht wird. Als Landschafter hatte Greco sich schon in den stimmungsvoll verwerteten Gründen mancher seiner Figurenbilder bewährt. Rein landschaftlich und expressionistisch zugleich aber wirkt nur seine späte Ansicht von Toledo im Gewittersturm bei H. O. Havemeyer in Neuyork.

Im Grunde blieb el Greco, indem er sich in sich und aus sich selbst steigerte, immer er selbst. Im Gegensatz zu seinen spanischen Zeitgenossen, die bei aller Fülle ihrer Gesichte den heimischen Boden nicht unter den Füßen verloren, erscheint Domenikos Theotokopoulos,

der Grieche, der Fremde, trotz der venezianischen Grundlagen seiner Kunst immer als der eigenwillige Zukunftsmeister, dessen Art in Spanien keine Nachfolge fand.

Von den Schülern el Grecos ging keiner auf sein Überkünstlertum ein. Pedro Orrente, der „spanische Bassano", der 1644 in Toledo starb, aber schulbildend in Valencia gewirkt hatte, knüpfte, wie seine frühen Bilder in der Kathedrale zu Toledo (die Anbetung der Könige, die Anbetung der Hirten, der hl. Ildefonso) zeigen, an den venezianischen Jugendstil seines Meisters an, dem er, wie es z. B. in seiner Anbetung der Hirten im Prado hervortritt, die plastische Rundung der Anhänger Caravaggios (S. 64) gesellte, um sich dann mit lebhafter Beobachtung der Tierwelt einer selbständigen Nachahmung der Tierzüge und Landschaftsfernen der Bassani (S. 76) zuzuwenden, die mit zahlreichen Bildern in Madrid vertreten waren. Ihrem Vortrag nach sind aber die Gestalten auch dieser Bilder tastbarer im Helldunkel gerundet als die der Bassani. Charakteristisch sind Orrentes alttestamentliche Wanderzüge in Madrid, ist aber auch seine „Begegnung Jakobs und Rahels" in Dresden. Unter seinen acht Gemälden des Pradomuseums verzichten einige sogar auf die Einfügung biblischer Vorgänge, um reine Naturbilder mit Hirten und Herden zu schildern. Frisch aufgefaßt, markig und farbig gemalt, bezeichnen sie eine Bereicherung des Stoffgebietes und der Naturauffassung der spanischen Malerei. Theotocópulis Schüler Juan Bautista Mayno (1569—1649) dagegen schuf sich einen formen- und farbenfrohen Übergangsstil, der, wie seine Anbetung der Könige in Madrid und seine Anbetung der Hirten in Petersburg zeigen, manchmal an die blonde Frühzeit Caravaggios (S. 64) erinnert; und Luis Tristan (1586—1640), der meistgenannte Schüler Grecos, als dessen Hauptschöpfungen seine großen Altarwerke in der Pfarrkirche zu Yepes und in Santa Clara zu Toledo gelten, nähert sich, formenfest und farbentief mit dunkeln Schatten und hellen Lichtern, manchmal sogar der Art Riberas (S. 65).

In Valencia, dessen Künstlern Alcahali ein nicht besonders kritisches Lexikon gewidmet hat, folgte auf Juanes (S. 117) sofort Francisco Ribalta (um 1555—1628), der hier den Übergang ins 17. Jahrhundert kraftvoll einleitet. Seine Lehrjahre in Italien hatte Ribalta gut benutzt. Vielleicht hatte er Correggios Werke in Parma selbst kennengelernt. Sicher hatte Sebastiano del Piombo (Bd. 4, S. 415) es ihm angetan. Nach Valencia heimgekehrt, tritt Ribalta uns in zahlreichen Bildern als ein Meister entgegen, der, wie ich vor Jahren in Valencia niederschrieb, „die spanische Kunst in ihrem Durchgangspunkt zur Selbständigkeit vertritt, schon ganz Kolorist im Sinne einheitlicher Tonmalerei und magischen Helldunkels ist, aber noch recht feste Formen und Verkürzungen mit seiner Eigenheit zu verbinden weiß". Mit feuriger Glaubensinbrunst beseelt er seine lebenswarmen spanischen Typen. Knieend umdrängen die Jünger die Tafel auf seinem gefeierten „Abendmahl" im Colegio del Patriarca zu Valencia (1605). Erschütternd wirkt die Grablegung seines prächtigen Flügelaltars in derselben Kirche. Innig durchgeistigt und frei gestaltet erscheint sein hl. Bruno im Museum von Valencia, in dem noch eine Reihe anderer Bilder Ribaltas das nahezu völlig gereifte Können der neuen spanischen Malerei zeigen. Die Freiheit der großen Vollender des neuen spanischen Stils aber lassen selbst so wegweisende Schöpfungen Ribaltas wie der hl. Franz, dem der geigende Engel erscheint, in Madrid, und der hl. Franz, der von dem Gekreuzigten seine Dornenkrone erhält, in Valencia, noch vermissen.

Der älteste der ganz großen und ganz freien spanischen Meister des neuen Zeitalters bleibt Ribaltas Schüler Jusepe de Ribera, den wir, obgleich er Spanier vom Scheitel

bis zu den Sohlen war, der neapolitanischen Schule lassen mußten (S. 65). Von seinen anderen Schülern darf nur Jerónimo Jacinto Espinosas (1600—1680) nicht vergessen werden, ein fruchtbarer und tüchtiger Meister, der die Kirchen Valencias und benachbarter Orte mit Bildern schmückte, die sich von 1623 bis 1674 verfolgen lassen. Durch und durch spanisch ist die Art, wie er z. B. die letzte Kommunion der hl. Magdalena (im Museum zu Valencia) darstellte. In Valencia bildete übrigens Pedro Orrente (S. 122) den Schlachtenmaler Esteban March (um 1598—1660) aus, dessen „Durchzug durchs Rote Meer" im Prado seine leichte, frische, aber noch herkömmlich beschränkte Art, Massenbewegungen darzustellen, kennzeichnet.

Die ruhmreiche Madrider Schule, der namentlich Beruete und Moret ein zusammenfassendes Buch gewidmet haben, stand, ehe Velázquez 1623 als ihr Leitstern erschien, im wesentlichen unter dem Einflusse der vom Hofe herangezogenen italienischen Künstler und der für die Schlösser erworbenen italienischen Meisterwerke des 16. Jahrhunderts. Die Einwirkung der zeitgenössischen großen Niederländer, wie Rubens', der 1604 und 1628 am spanischen Hofe erschien, und wie van Dycks, der nur seine Bilder nach Spanien schickte, machte sich erst etwas später geltend. Die Madrider Schüler jener eingewanderten Italiener gingen aber ohne ausgesprochene Eigenart, der Zeitströmung folgend, allmählich doch zu freierer Zeichnung, breiterer Malweise und einheitlicherer, tonvollerer, oft freilich zugleich flauerer Färbung über. Vicencio Carducho (1585—1638), welcher Schüler seines Bruders Bartolomé (S. 117) gewesen war, aber auch Ribalta in Valencia besucht hatte, stand an der Spitze dieser Reihe. Seine umfangreichste Schöpfung waren die 55 Bilder aus dem Kartäuserleben in der Kartause von Paular, deren wichtigste in den Räumen des ehemaligen Trinidad-Museums zu Madrid hängen. Das Pradomuseum besitzt zwölf Bilder seiner Hand. Charakteristisch für seine fortgeschrittene, realistisch gemeinte, weich tönende spätere Art, die freilich mit den Regeln seiner „Discursos" in Widerspruch steht, ist seine „Vision des hl. Gonzalo" (1630) in Dresden.

Italienischer Abstammung, wie Carducho, waren Eugenio Cajés (1577—1642) und Carduchos Schüler Felix Castello (1602—52), die sich auch erst von ferne der neuen spanischen Nationalkunst näherten. Spanier aber war Eugenios tüchtiger, nach Wahrheit strebender, aber doch noch halb im Herkommen befangener Schüler José Leonardo (gest. 1651), mit dem wir die Übergangszeit schon hinter uns lassen. Sein Geburtsjahr, als das 1616 überliefert ist, glaubt Mayer wohl mit Recht um mindestens ein Jahrzehnt hinaufrücken zu müssen.

Alle diese Meister waren an einem eigenartigen künstlerischen Unternehmen des Madrider Hofes beteiligt, an dessen Leitung neben Juan Bautista Mayno (S. 122) bereits der große Velázquez teilnahm. Mayno wählte die Gegenstände, Velázquez die Künstler. Es galt die Ausschmückung des Königssaales des Schlosses Buen Retiro mit zwölf zeitgenössischen Bildern, die spanische Siege verherrlichten, also eine durchaus in neuzeitlichem Sinne gestellte Aufgabe, die geschichtstreuer gelöst wurde als ähnliche Aufgaben am französischen Hof. Acht der Bilder haben sich im Madrider Museum erhalten: von Mayno selbst die „Allegorie auf die Unterwerfung Flanderns", von Vicencio Carducho die Schlacht bei Fleurus, der Entsatz von Konstanz und die Belagerung von Rheinfels, von Eugenio Cajés die Befreiung von Cádiz, von Felix Castello ein Sieg der Spanier über die Holländer und die Landung des Generals Fadrique in San Salvador, von Leonardo aber die prächtige, irrtümlich auf die Einnahme von Breda bezogene Übergabe von Juliers und die Einnahme von Breisach (oder Acqui). Velázquez selbst lieferte die berühmte Übergabe von Breda (S. 133). Auf diesen Bildern

spielen die siegreichen Feldherren im Vordergrunde die Hauptrolle, tobt die Schlacht meist im Hintergrunde. Mit Ausnahme des einen Bildes von Velázquez aber stehen sie doch nur erst im Vorhof des Heiligtums der spanischen Kunst.

Da Valencias Großmeister Ribera nach Neapel verzog, bleibt Sevilla, dessen Malerei Sentenach geschildert hat, der Ruhm, die eigentliche Mutterstadt des neuen spanischen Eigenstils zu sein. Von den harten, kalten, immer noch mit Italien liebäugelnden Übergangsmeistern ist Juan del Castillo (1584—1640), dessen Himmelfahrt Mariä in Sevilla bei römisch empfundenen Formen doch bereits spanischen Ausdruck zeigt, eigentlich nur als Lehrer Canos und Murillos, Francisco Pacheco (1571—1654) einerseits als Lehrer und Schwiegervater Velázquez', anderseits als Verfasser des „Buches von der Malerei" zu nennen. Sie waren die Anhänger der „alten Richtung" in der neuen Bewegung. Der Umschwung vollzog sich künstlerisch kräftig in Juan de las Roelas oder Ruelas (um 1558—1625), der, von vornehmen Eltern niederländischer Abstammung in Sevilla geboren, in seiner Jugend Geistlicher (daher sein Beiname el Licenciado) gewesen sein, dann aber in Italien gelernt haben soll. Verrät sein Stil daher auch noch flämische und italienische Erinnerungen, so arbeitete er sich doch zu spanischer Eigenart von scharfer Charakteristik, blühender Färbung und strahlenden Lichtwirkungen durch. Zu seinen früheren Bildern gehört die große „Kreuzigung des hl. Andreas" in Sevilla, ein auffallendes Bild mit scharfgezeichneten Typen, feurigem, noch reichlich buntem Farbenschmelz und bläulichgrüner Landschaftsferne. Seine „Concepción" in Dresden, die über rotem Kleide den blauen Mantel trägt, wirkt noch unfrei. Roelas' Hauptwerke aber, die prächtige „Schlacht bei Clavigo" mit dem strahlenden Jakobus auf weißem Rosse (1609) in der Kathedrale, das leuchtende „Pfingsten" im Hospital de la Sangre und der lichtdurchflossene, realistisch erzählte „Tod des hl. Isidro" in dessen Kirche zu Sevilla, stehen eigentlich schon diesseits der Übergangsbewegung. In der Großzügigkeit ihrer Linienführung, in dem einheitlichen Schmelz ihrer Farbengebung und in dem lichtdurchstrahlten Schleier ihres Helldunkels erscheinen sie bereits als Meisterwerke hohen Ranges.

Die Geschichte der reifen spanischen Malerei des 17. Jahrhunderts, die zu den Hauptblättern der Kunstgeschichte gehört, hält uns zunächst in Sevilla fest.

An die Spitze der Sevillaner Schule des 17. Jahrhunderts wird Velázquez' erster Lehrer Francisco Herrera el Viejo (1576—1656), gestellt, der Mitschüler Pachecos bei einem gewissen Luis Fernández gewesen war. Herrera gilt als der erste selbständige Naturalist und Breitmaler der spanischen Schule. Unzweifelhaft strebte er bei kühner, voller Pinselführung nach neuer Wucht und Größe; aber sein Können ist noch unausgeglichen, seine Formensprache oft ungeschlacht, seine Lichtwirkung gesucht. Sein „Jüngstes Gericht" in San Bernardo zu Sevilla, dessen „arme Seelen" im kirchlich gesinnten Spanien schon wegen ihrer unverhüllten Nacktheit auffielen, erinnert bei alledem noch deutlich an Roelas, dessen Einfluß hier unverkennbar ist. Sein „Pfingsten" von 1617 aber, das der Verfasser in der Galerie Lopez Cepero in Sevilla sah, erscheint mit seinen kolossalen Vordergrundsgestalten, die das „Reden in Zungen" veranschaulichen, jenem „Pfingsten" des Roelas gegenüber wirklich als neue Offenbarung; groß und kraftvoll, noch in alter symmetrischer Anordnung, aber mit köstlich bildnisartigen Köpfen ausgestattet, wirkt seine Erscheinung des hl. Basilius im Louvre; und sein „Triumph des hl. Hermengild" (Abb. 65; 1624) im Museum zu Sevilla, der den Westgotenheiligen in blauem Stahlpanzer und rotem Mantel, von goldschimmerndem

Engelreigen gen Himmel geleitet, darstellt, entfaltet alle Mittel seiner ungestümen Kunst. Von den Bildern aus dem Leben des hl. Bonaventura, die Herrera 1629 neben Zurbarán für die Kirche dieses Heiligen in Sevilla malte, haben sich drei auf dem Landsitz des Earl of Clarendon bei Watford erhalten. Kräftig aus dem Leben gegriffene Gestalten sind namentlich die Bettelmönche auf dem Bilde des Eintritts des Heiligen ins Kloster. Von seinen lebensgroßen Sittenbildern aus dem Budenleben des Volkes (Bodegones, Bodegoncellos), durch die er vielleicht am stärksten auf Velázquez eingewirkt hat, läßt sich mit Sicherheit keines mehr nachweisen. Doch pflegen die Halbfigurenbilder des blinden Leierkastenmannes in der Galerie Czernin in Wien und der Straßensänger im Museum zu Nantes als echte Werke Herreras anerkannt zu werden. Im ganzen steht der Meister unzweifelhaft auf dem Boden des neuen Jahrhunderts.

Zahmer, geschmeidiger, gefälliger als er war sein Sohn Francisco Herrera el Mozo (1622—85), der Italien besuchte, dann aber, wie sein Vater, nach Madrid übersiedelte. Sein keineswegs wirkungsloser, nur allzu absichtlich wirkender hl. Hermengild im Prado schmiegt und biegt sich nach allen Regeln der Barockmalerei.



Abb. 65. Der Triumph des hl. Hermengild. Gemälde F. Herreras im Museum zu Sevilla. Nach A. L. Mayer, „Geschichte der spanischen Malerei", II, Leipzig 1913.

Die Schulen von Sevilla und von Madrid fließen von nun aber so vielfach ineinander, daß sie kaum noch zu trennen sind. Erwies Sevilla sich fruchtbarer in der Erzeugung großer Meister, so zeigte Madrid mit seinem Königshofe, obgleich in Sevilla schon 1660, in Madrid erst 1752 eine Kunstakademie gegründet wurde, sich als ein günstigerer Boden, sie anzuziehen und festzuhalten.

Zu feuriger, männlich-herber, aber abgeklärter Festigkeit erhob den naturalistischen spanischen Zeitstil zuerst Francisco Zurbarán, den zuletzt Cascales in Spanien und Kehrer in Deutschland eingehend gewürdigt haben. Geboren 1598 zu Fuente de Cantos, starb Zurbarán frühestens 1664 als Hofmaler Philipps IV. in Madrid. Als sein Lehrer wird der sonst unbekannte Maler Diego Pérez de Villanova genannt. Seiner Art nach knüpft er eher an Herrera, noch eher aber an Ribera (S. 65), den dunkelschattigen Lichtmaler, an, der ihn doch kaum selbst beeinflußt haben kann. Er war eben Spanier wie Ribera; und die gleiche Zeit wirkte in beiden. Zurbarán verstand die größte Schärfe der Wiedergabe natürlicher Vorbilder zu jeder Gestalt, jedem Kopfe, jedem Gewande mit der höchsten Kraft religiöser Begeisterung zu paaren. Das Heil der Kunst sah er vornehmlich in der Darstellung mönchischer Visionslegenden. Dabei war er nicht nur ein guter Zeichner, dem auch die Raumgestaltung vortrefflich gelang, sondern zugleich ein geborener Maler, der bei noch etwas hartem, plastisch modellierendem Farbenauftrag wenige, aber starke Lokalfarben neben Schwarz, Weiß und

Grau tonig zusammenzufassen und von starkem Lichtstrom durchfluten zu lassen wußte. Kurz, Zurbarán ist nach Ribera der älteste der reifen neuzeitlichen spanischen Maler, der, so voll er dem 17. Jahrhundert angehört, doch nichts im eigentlichen Sinne Barockes an sich hat. Schon sein großer, leider fast unsichtbar aufgestellter Petrusaltar von 1625 in der Kathedrale von Sevilla, dessen hoheitsvoller, von Engelköpfen umspielter Gottvater auf dem Wolkenthron ins Museum von Sevilla gekommen ist, war eine vollreife Kunstschöpfung. Alsbald drängten die Klöster Südspaniens sich dazu, sich mit Bilderfolgen von Zurbaráns Hand aus der Geschichte des Mönchslebens ihrer Stifter zu schmücken. Seit 1628 malte Zurbarán für das Mercenarierkloster zu Sevilla die Darstellungen aus dem Leben des eben in diesem Jahre heiliggesprochenen Pedro Nolasco, von denen sich vier, unter ihnen das Bild des Todes des Heiligen, in der Kathedrale von Sevilla erhalten haben, eins, der Traum des Heiligen (1629), ins Pradomuseum gekommen ist. Haftet diesen Bildern noch etwas Weiches, Unentschiedenes an, so erscheint der Meister bereits 1629 auf der Höhe seiner Kraft und Eigenart in den im Wettbewerb mit Herrera gemalten Bildern aus dem Leben des hl. Bonaventura (S. 125). Die Darstellungen, wie der Heilige den hl. Thomas von Aquino auf den Gekreuzigten hinweist, jetzt in Berlin, wie er betend kniet, um von dem Engel den Namen des zu wählenden Papstes zu empfangen, jetzt in Dresden (Abb. 66), wie er ein Ordenskapitel leitet, und wie er auf der Totenbahre liegt, diese beiden im Louvre, gehören, zeichnerisch und malerisch völlig ausgeglichen, zu den reifsten Kunstschöpfungen des 17. Jahrhunderts. In den nächsten beiden Jahren entstanden zwei Hauptgemälde des Meisters, die über einem irdischen Raum mit lebenden Heiligen als überirdisches Obergeschoß in tief herabschwebenden Wolken eine Himmelserscheinung veranschaulichen: 1630 die Vision des hl. Rodriguez, jetzt in der Akademie zu Madrid, 1631 der berühmte Triumph des hl. Thomas von Aquino im Museum zu Sevilla. Um 1635 malte Zurbarán die drei Bilder aus dem Kartäuserkloster, von denen zwei dem Museum zu Sevilla gehören, „das Wunder im Kartäuserkloster" aber im Museum zu Posen hängt. All sein Können entfaltete der Meister in den 18 Bildern aus dem Kapuzinerkloster



Abb. 66. Francisco Zurbaráns hl. Bonaventura in der Gemäldegalerie zu Dresden. Nach Photographie der Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G. in München.

zu Jerez im Museum zu Cádiz. Als Zurbarán dann als Hofmaler Philipps IV. in Madrid eingezogen war, geschah ihm etwas Merkwürdiges: der strenge Mönchsmaler erhielt den Auftrag, für einen Saal des Schlosses Buen Retiro die zehn Taten des Herkules zu malen, die sich jetzt im Pradomuseum befinden. Sie sind jedenfalls vor 1637 entstanden. Der nackte Herkules erscheint als wohlgenährter stämmiger Bauer. Seine Taten sind, einfach anschaulich geschildert, schlichten, großzügigen Landschaftsgründen eingereiht. Echt sind die Bilder unzweifelhaft; aber zu Zurbaráns charakteristischen Schöpfungen wird man sie nicht zählen. Zu sich selbst kehrte der Meister 1638—39 im Hieronymitenkloster zu Guadalupe in Mittelspanien zurück. Die schönen Bilder sind diesem Kloster als reicher Schatz verblieben. Von Zurbaráns Einzeldarstellungen gehören Gestalten wie die eines Doktors der Universität Salamanca in der Sammlung Gardener zu Boston und wie die der hl. Rufina bei Herrn Archer Huntington in Neuyork zu den eigenst empfundenen, größten und schlichtesten Menschendarstellungen der Kunst. Gegen Ende seines Lebens tat Murillos (S. 138) Weichheit es Zurbarán nicht immer zu seinem Vorteil an. Die hl. Familie von 1659 und die Immaculata von 1661 in Budapest kennzeichnen die letzte, weichliche Art des Meisters; mit überirdischer Glut verklärt aber erscheint sie in Gestalten, wie dem ergreifenden Franziskanermönch in Lyon und dem hl. Franz selbst in München (Abb. 67).



Abb. 67. Der hl. Franziskus. Gemälde Francisco Zurbarans in der Alten Pinakothek zu München. Nach Photographie der Verlagsanstalt von F. Bruckmann A.-G. in München.

Die übrigen namhaften Meister der Schule von Sevilla gingen aus den Werkstätten Pachecos und Juan de Castillos hervor. Alonso Cano (1601—67), den wir als Baumeister und Bildner bereits kennen (S. 99 und 114), vertauschte als Maler die Werkstatt Pachecos mit der Castillos. Vorübergehend weilte auch er in Madrid, zog sich aber schließlich nach Granada zurück. Seine größten Erfolge verdankt er der Malerei. Wenngleich seiner ruhigen, abgerundeten Zeichnung und wohlabgewogenen Färbung der Schatten der alten Schulen nachgeht, so erhob doch auch er sich durch die bewegliche Größe seiner Auffassung und die weiche Flüssigkeit seines Vortrags zur Freiheit der neuen spanischen Nationalkunst. Auf besondere Selbständigkeit aber kann der allen Einflüssen zugängliche Meister keinen Anspruch machen. Im Madrider Pradomuseum, das von seiner Hand z. B. den „Leichnam Christi, von Engeln gehalten", den „Christus an der Säule" und die schöne, in einer Landschaft sitzende Madonna mit Sternen im Heiligenschein (Abb. 68) besitzt, ist er besser vertreten als in den Museen von Sevilla und Granada. Von seiner kraftvollsten Seite zeigt ihn die echt andalusische schwarzäugige hl. Agnes in Berlin, die, noch an Zurbarán erinnernd, ein Jugendbild des Meisters sein muß, mehr in seiner Durchschnittsart der Paulus in Dresden.

Auf der Höhe seiner Kunst stehen der Gekreuzigte in der Akademie zu Madrid und die Madonna in der Kathedrale von Sevilla. Als Canos Meisterwerk aber, in dem sich warmes Eigenleben, Schönheitsgefühl und Innigkeit besonders glücklich vermählen, erschien dem Verfasser die Madonna del Rosario in der Kathedrale zu Málaga. Immerhin wirkt Cano absichtlicher, empfindsamer und weicher als wenigstens Ribera, Zurbarán und Velázquez. Zur Weltkunst wäre die spanische Malerei durch ihn nicht geworden.

Canos Landsmann und jüngerer Mitschüler bei Castillo, Pedro de Moya von Granada (1610—66), ist insofern eine besondere Erscheinung im spanischen Kunstleben dieses Zeitalters, als er, anstatt nach Italien, nach den Niederlanden pilgerte. In London soll er bis 1641 Schüler van Dycks gewesen sein, dann aber in Sevilla Murillo im Sinne dieses Meisters beeinflußt haben. Leider fehlt es an Werken, die dieses Verhältnis veranschaulichen. Als Moyas Hauptschöpfung gilt das ansprechende Altarbild der Kathedrale von Granada, das Maria mit dem Jesusknaben in Wolken über einem unten knieenden Bischof zeigt.



Abb. 68. Alonso Canos Madonna mit den Sternen im Prado zu Madrid. Nach Photographie von F. Hanfstaengl in München.

Mitschüler und Schulfreund Zurbaráns und Canos aber war der große, einzige Velázquez, der die Schule von Sevilla verließ, um die Schule von Madrid neu zu begründen und der Lehrer der Nachwelt zu werden.

Daß in den darstellenden Künsten des 17. Jahrhunderts neben der eklektisch-barocken eine realistisch-natürliche Richtung blühte, die aufs 19. Jahrhundert vorauswies, spricht sich in den Schöpfungen keines anderen Malers, selbst keines holländischen, so überzeugend aus wie in denen des großen Sevillaners Diego de Silva Velázquez (1599—1660). Von einem Realismus im Sinne Caravaggios oder Riberas, den er im Anschluß an seinen ersten Lehrer Herrera selbständig entwickelte, gelangte er in raschem Aufstreben durch die Breitmalerei des alternden Tizian, dessen Reiterbildnis Karls V. er in Madrid kennenlernte, durch die wuchtige Tonmalerei Tintorettos, dessen „Kreuzigung" und dessen „Abendmahl" er in Venedig kopierte, und durch die eigenartige, kühle, in silbergrauen Grundtönen schwelgende Farbensprache el Grecos im nahen Toledo, der in den meisten übrigen Beziehungen freilich sein Gegenfüßler war, zu einem neuen, selbständigen, durch die Unmittelbarkeit seiner Naturauffassung und die meisterhafte Selbstverständlichkeit seiner Technik jung und alt sofort überzeugenden malerischen Stil. Von sorgfältig verschmelzender, fester Pinselführung ausgegangen, erreichte er schließlich durch

alle Phasen breitflüssiger Malweise jenen kühnen, lockeren Farbenauftrag, der, früher in der Landschaft und in der Kleidung als in den Köpfen und Händen, die einzelnen Pinselstriche sich erst im Auge des Beschauers zu einer natürlich schimmernden Oberfläche verbinden läßt. Von warmer, dunkelschattiger Färbung mit einseitig einfallenden Lichtquellen kam er allmählich zu jener ruhigen, klaren, reinen Verteilung der seine Gestalten weich umfließenden Tageshelle, an die die moderne „Freilichtmalerei" anknüpfte. Von schlichter Wiedergabe seiner natürlichen Vorbilder aber schritt er allmählich, obgleich er immer der scharf beobachtende Realist blieb, zu einer Vornehmheit der künstlerischen Auffassung fort, die es ihm ermöglichte, selbst häßliche Vorbilder, wie verwachsene Zwerge, über die nackte Wirklichkeit ins Heiligtum künstlerischer Wahrheit und Schönheit hinauszuheben. Nichts wäre irrtümlicher, als in Velázquez einen Naturalisten schlechthin zu sehen. In allen seinen Schöpfungen, deren Linien- und Farbenflächenaufbau von fein abgewogenem Gleichgewicht getragen werden, klingen Naturwahrheit und Rhythmus, die sich, wie in guten Gedichten, von selbst zusammenfinden, in unlösbarem Einklang weiter.

Kein Künstler ist so frei von Manier wie Velázquez. Schon seinetwegen wäre es uns unmöglich, die ganze Kunst des 17. Jahrhunderts als barock zu bezeichnen. Die Natur selbst, meint man, müsse, den aus ihr selbst geborenen Rhythmus in ihrem eigensten Sinne steigernd, so malen wie er, wenn es ihr beliebte, ihre Erzeugnisse im Abbild auf die Fläche zu werfen. Schon Raphael Mengs sagte im 18. Jahrhundert von einem Bilde Velázquez', es schiene mit dem bloßen Willen gemalt zu sein. W. Bürger aber feierte ihn um die Mitte des 19. Jahrhunderts als „Le peintre le plus peintre".

Die maßgebenden Sonderschriften über Velázquez begannen 1855 mit dem Buche Stirlings; Lefort folgte 1880, Curtis 1883. Karl Justis selbständig zusammenfassendes Werk über ihn erschien 1888, in zweiter Auflage 1904. Dazwischen brachten Arbeiten von Michel, von Armstrong, von Romanos, von Stevenson, vom Verfasser dieses Buches und besonders von Beruete manche neue Anschauungen und Auffassungen; 1906 erschien Lafonds, 1908 Baldrys, aber auch Calvaerts und Hartleys Werk über Velázquez, erschien Gensels Ausgabe seiner Gemälde in zweiter Auflage; 1909 gab V. v. Loga seine deutsche Ausgabe von Beruetes Buch heraus. Zuletzt haben Aman-Jean in Frankreich, V. v. Loga, A. L. Mayer und H. Kehrer in Deutschland sich in den Dienst des Meisters gestellt.

Velázquez' Stilwandlungen lassen sich nicht an bestimmte Jahre knüpfen. Immerhin aber gliedert sein künstlerischer Entwickelungsgang sich am übersichtlichsten im Anschluß an seine Reisen. Nachdem er 1622 seine erste Kunstreise von Sevilla nach Madrid unternommen hatte, berief Philipp IV. ihn schon 1623 ganz nach seiner Haupt- und Residenzstadt; und im Dienste dieses kunstliebenden Monarchen, in dem er es bis zu der einflußreichen und verantwortlichen Stellung eines Schloßmarschalls brachte, verharrte er bis zum Ende seines Lebens. Nur seine beiden Reisen nach Italien, 1629—31 und 1649—51, unterbrachen diesen Dienst. Philipp IV. und Velázquez lassen sich nicht ohne einander nennen.

Von den Werken, die Velázquez vor 1623 in Sevilla geschaffen, ist seine unbefleckt empfangene Maria von 1617 bei Herrn Laurie Frere in London, wie sie in herbem, heiligem Ernst, von lichten Wolken in geheimnisvollem Dunkel umweht, festen Fußes auf der Weltkugel dasteht, ein durchaus selbständig im Sinne Zurbaráns empfundenes, aber reifer als dessen gleichzeitige Arbeiten aus der Schule der „Tenebrosi" hervorgegangenes Bild, ist aber auch seine Anbetung der Könige von 1619 im Pradomuseum ein stramm angeordnetes, eindrucksvolles

Hochbild mit dunklen Schatten und scharf von links einfallenden Lichtfluten. Nur entfernt mahnt es an Ribera, spanisch aber ist es in jedem Pinselstriche. Besonders charakteristisch für Velázquez' erste Schaffenszeit sind sodann seine „Laden- und Küchenstücke" (Bodegones), in denen er lebensgroße Gestalten aus dem Volke, meist mit maßvoll sachlich hinzugefügtem Stilleben vereinigt, in ihrem täglichen Tun festhielt. Das scharfe, einseitige Oberlicht dieser Bilder erklärt sich aus den hochgelegenen Fenstern der Erdgeschoßräume, in denen die schlichten Vorgänge spielen. Die große Lebenswahrheit und die ungezwungenen Bewegungen der wiedergegebenen Gestalten aber bezeugen die Unmittelbarkeit der Naturbeobachtung des Meisters. Hatte er nach Pacheco doch einen jungen Burschen, der ihm als Modell diente, ganz zu sich genommen. Das stillebenartige Beiwerk dieser Bilder ist packend natürlich, aber groß im Sinne der Gesamtwirkung gesehen. Drei Hauptbilder dieser Art sind die alte Köchin (Eierkuchenbäckerin) in der Sammlung Cook zu Richmond, die essenden Knaben am Küchentisch und die trinkenden Knaben beim Wasserverkäufer im Apsley House zu London. Den Übergang zu den religiösen Gemälden bildet das Küchenbild der Londoner Nationalgalerie mit Christus, Martha und Maria im Hinterraum. Ein Bildnis dieser Sevillaner Frühzeit des Meisters aber ist das sprechende, fest modellierte männliche Brustbild (Nr. 1103) des Pradomuseums in Madrid.

Dem Pradomuseum gehören auch Velázquez' erste Madrider Bilder: das Brustbild des blonden 18jährigen Königs und seine ganze Gestalt in der neuen schwarzen Hoftracht neben einem rot bedeckten Tische. Die „Ähnlichkeit" dieses Bildnisses und die ruhige Würde seiner Haltung entzückten den Hof. Der graue Hintergrund ist noch nicht räumlich behandelt. Der Schlagschatten des Königs fällt ins Leere. Dann folgen die ebenso behandelte ganze Gestalt des allmächtigen Ministers, des Herzogs von Olivares, jetzt im Dorchester House zu London, und als drittes frühes Bildnis in ganzer Gestalt im Prado das des Infanten Carlos, der in lässiger Haltung mit seinem Hut in der behandschuhten Linken, einem ausgezogenen Handschuh in der Rechten, ungekünstelt, aber nicht kunstlos dasteht. Als Halbfigurenbild dieser Zeit sei das trefflich hingesetzte ausdrucksvolle Jünglingsbildnis in München genannt.

Zwischen Bildnis und Sittenbild in der Mitte steht die merkwürdige Charakterfigur des „Geographen" im gelben Mantel im Museum von Rouen. Vom lebensgroßen bildnisgruppenartigen Volksstück zur Mythologie hinüber leitet das kraftvolle, launige Schlußbild dieser Schaffensperiode des Meisters, sein stattliches Breitbild der „Trinker" (Los Borrachos, Taf. 18) oder des „Bacchus, der die Zecher bekränzt", im Prado. Nackt sitzt der bekränzte Gott auf dem Fasse, liegt sein Satyr hinter ihm. Verschieden bekleidet aber erscheinen die sieben lustigen Zecher aus dem niederen Volke, die ihn sitzend, knieend und hockend umdrängen. Rubens, der Maler bacchischen Treibens, war gerade in Madrid gewesen. Wahrscheinlich wollte Velázquez in seiner Art mit ihm wetteifern. Ohne Humor darf man dem köstlichen, übermütigen Bilde nicht gegenübertreten, das sich zu zünftigen mythologischen Darstellungen ähnlich verhält wie Rembrandts Ganymed. Sicher in sich selbst gefestigt, rund und plastisch modelliert sind noch alle Einzelgestalten. Aber ein warmer Goldton umfängt sie. Alle Licht- und Farbenmittel sind meisterhaft gehandhabt. Nicht nur in der spanischen Kunst, auch in der Weltkunst steht das Bild allein auf einem Platze für sich.

Daß die „Historienbilder", die Velázquez 1630 in Rom gemalt hat, vom italienischen Barock angekränkelt seien, wie neuerdings behauptet worden, ist nicht zuzugeben. Bekannter als der „Rock Josephs" im Escorial ist die „Schmiede Vulkans" (Taf. 19) im Pradomuseum, die dem mythologischen Stoffe doch noch ähnlich gegenübersteht wie das Bacchusbild.



Tafel 18. Die Trinker (Los Borrachos). Gemälde von Velázquez im Pradomuseum zu Madrid.

Nach Photographie von F. Hanfstaengl in München.



Tafel 19. Die Schmiede Vulkans. Gemälde von Velázquez im Pradomuseum zu Madrid.

Nach Photographie von F. Hanfstaengl in München

Die mythologische Schmiede mit ihren fünf schlanken, sehnigen, wunderbar modellierten, nur mit einem Schurz bekleideten Arbeitern, von denen sich selbst der Gott nicht durch hergebrachte Schönheit abhebt, könnte eine gewöhnliche spanische Volksschmiede sein. Links steht jedoch der lorbeerbekränzte, von hellem Nimbus umstrahlte Lichtgott selbst, auch er nicht von herkömmlicher, aber von wirklicher Wohlgestalt. Eifrig erzählt er. Das starre Staunen, mit dem alle, ihre Arbeit unterbrechend, lauschen, ist meisterhaft wiedergegeben. In der Feinheit der Darstellung der verschiedenen ineinander übergehenden Lichtquellen des Tages, des Schmiedefeuers und des selbstleuchtenden Gottes übertraf Velázquez alle früheren ähnlichen Versuche.

Neue Offenbarungen aber waren auch des Meisters zwei Landschaftsstudien aus der römischen Villa Medici (Abb. 69). Wie diese frisch, keck und breit hingesetzten Gartenlandschaften des Pradomuseums, die Loga ebendeshalb vielleicht mit Recht erst dem zweiten Aufenthalt Velázquez' in Rom zuweist, von Luft und Licht durchflossen und durchflimmert werden, so waren noch niemals vorher Landschaften aufgefaßt worden. Gerade diese Landschaftsstudien erst ermöglichten Velázquez' spätere Auffassung seiner Figuren vor landschaftlichen Gründen und im wirklichen Lichte, das sie umfließt. Ansätze zu dieser Auffassung zeigt denn auch bereits sein 1630 in Neapel gemaltes Brustbildnis der jungen Königin von Ungarn im Madrider Museum (Nr. 1072).



Abb. 69. Landschaft aus der Villa Medici in Rom. Gemälde von Velázquez im Pradomuseum zu Madrid. Nach Photographie von Ad. Braun u. Cie. in Paris u. Dornach.

In den nächsten achtzehn Jahren nach seiner Heimkehr widmete Velázquez sich in Madrid vornehmlich der Bildnismalerei. Aber auch seine beiden eindrucksvollsten religiösen Bilder gehören diesem Zeitraum (1631—49) an: zunächst der ergreifende „Christus an der Säule" mit dem von einem Engel geleiteten mitleidig verehrenden Kinde in London, den Loga und Mayer vom Ende zum Anfang der dreißiger Jahre hinaufgerückt haben, ein noch plastisch modelliertes, warmgetöntes, höchst eigenartiges Meisterwerk; sodann sein „Christus am Kreuz" im Prado, der nach mittelalterlicher Art und Pachecos Vorschrift mit einzeln genagelten Füßen dargestellt ist. Das dunkle Haupthaar des göttlichen Dulders fällt unter der Dornenkrone her über die rechte Hälfte des Gesichtes herab, das den Ausdruck tiefen Friedens nach vollbrachtem Ringen trägt. Es ist ein großes, stilles, heiliges Bild.

An der Spitze der höfischen Bildnisse des Meisters aus diesem Zeitraum stehen seine drei köstlichen Jägergestalten des Pradomuseums, die König Philipp (Taf. 20), den Kardinalinfanten

Ferdinand und den kleinen Infanten Don Baltasar, jeden im Freien, mit der Büchse im Arm, mit dem Hunde neben sich veranschaulichen, aber auch seine drei großartigsten Reiterbildnisse, die den König selbst, den Herzog Olivares und ebenfalls den Knaben Baltasar (Abb. 70) hoch zu Rosse vor weiter Guadarramalandschaft einhersprengend zeigen. Diese sechs berühmten Bilder atmen den ganzen Zauber der reifen Auffassung und Malweise des Meisters, bewahren aber dem landschaftlichen Lichte gegenüber immer noch ihre Selbständigkeit. Der große Menschen- und Fürstenmaler erscheint hier zugleich als einer der größten Pferde- und Hundemaler aller Zeiten. Einen König Philipp in ganzer Gestalt besitzt auch die Londoner, einen Infanten Don Carlos in ganzer Gestalt auch die Wiener Galerie; und wunderbar schließt sich hier das farbenprächtige Bild des Kunstmuseums in Boston an, das den kleinen Prinzen Baltasar mit seinem Hofzwerge in überzeugender Räumlichkeit und Unmittelbarkeit wiedergibt.



Abb. 70. Reiterbildnis des kleinen Don Baltasar. Gemälde von Velázquez im Pradomuseum zu Madrid. Nach Photographie von F. Hanfstaengl in München.

Den ganzen Gestalten der königlichen Familie reihen sich nun aber als Gegenfüßler und Genossen alsbald ihre Hofzwerge und Hofnarren an, deren inneres Wesen und äußere, oft verkrüppelte Gestalt Velázquez mit unbestechlicher Wahrheitsliebe festzuhalten und doch durch einen Anflug von Humor zu verklären verstand. Um 1635 entstand sein Bild des Spaßmachers Pablillos im Prado, der noch raumlos mit gespreizten Beinen dasteht. Zehn Jahre jünger ist die Darstellung des Zwerges El Primo ebendort, der mit seinem großen schwarzen Hute auf dem Kopfe lichtumspielt vor offener Berglandschaft sitzt. Die ganze zehnjährige Entwickelung des Künstlers, dessen Vortrag immer sicherer, zugleich aber auch immer freier und breiter wurde, spiegelt sich in der verschiedenen Behandlung dieser beiden Bilder wider.

Von den Halbfiguren und Brustbildern des Meisters aus diesem Zeitraum können hier nur noch sein herrliches, glutäugiges Selbstbildnis in der römischen Kapitolsammlung und sein prächtiger Jägermeister Mateos in Dresden hervorgehoben werden.

Wie Velázquez jetzt figürliche Vorgänge im Freien behandelte, zeigt zunächst seine „Saujagd“

(1638) in London. Wunderbar fein ist alles zu dem leichtbewölkten blauen Himmel gestimmt; wunderbar malerisch sind die zahlreichen kleinen Figuren verteilt, die das breite Bild einzeln, gruppenweise und zu Massen zusammengefaßt füllen. Velázquez' eigentliches Meisterwerk dieser Art aber ist das große und großartige Gemälde des Prado (1639—41), das die Übergabe der holländischen Festung Breda (1625) an die Spanier darstellt (Abb. 71; vgl. S. 123). Unter Velázquez' Meisterhänden ward hier das Bildnisgruppenbild unversehens zum Geschichtsbild.



Abb. 71. Die Übergabe von Breda. Gemälde von Velázquez im Pradomuseum zu Madrid. Nach Photographie von F. Hanfstaengl in München.

Ungezwungener und zugleich rhythmisch reizvoller ist nie eine Handlung veranschaulicht worden als in der Mitte dieses Bildes die Übergabe der Festungsschlüssel durch den holländischen Kommandanten an den spanischen Feldherrn Spinola. Von packendem Leben strotzen die links aufmarschierten niederländischen und die rechts aufgestellten spanischen Soldaten, zwischen denen sich eine weite, lichtvolle Ferne öffnet. Raumfüllend und haltspendend wirken die 28 spanischen Lanzen, die Mengs noch tadeln zu müssen meinte. Das Bild läßt in seiner grundehrlichen, freien, breiten Behandlung die letzte Entwickelung des Meisters vorausahnen.

Schon 1636 hatte Velázquez den Auftrag erhalten, die Torre de la Parada mit Gemälden zu schmücken; und hierher stammt der stattliche, einem schnurrbärtigen spanischen Krieger nachgebildete „ruhende Mars“, hierher stammen die beiden köstlich aussehenden Philosophengestalten, die zu dessen beiden Seiten frei und groß mit lockerem Pinsel hingesetzten Gestalten

der altgriechischen Dichterphilosophen Äsop und Menipp. Alle drei Bilder hängen jetzt im Prado. Früher schrieb man sie der letzten Lebenszeit des Meisters zu. Loga vermutet, daß Velázquez nur die Köpfe in seiner freiesten Spätzeit nochmals vorgenommen habe. Der Zeit um 1644 aber wird die farbenstarke Krönung Mariä im Prado angehören, die in der Regel ebenfalls später angesetzt wird. Man glaubt in diesem Bilde einen Einfluß der Krönung Mariä des Griechen in der Josephskapelle zu Toledo (S. 120) wahrzunehmen. Doch hat Velázquez dann die Anordnung seiner Vorbilder jedenfalls geklärt, die Formensprache der Natur genähert und den kühlen Farbendreiklang Rot=Blau=Violett gesättigt und gekräftigt.



Abb. 72. Der Infant Philipp Prospero. Gemälde von Velázquez in der Galerie des vormaligen Hofmuseums zu Wien.

Während des zweiten römischen Aufenthalts des Meisters (1650) entstanden, wenn wir nicht jene Landschaften (S. 131) mit Loga in diese Zeit herabrücken wollen, nur zwei köstliche Bildnisse: die sprechende Halbfigur seines Sklaven und Schülers, des Mulatten Juan de Pareja (S. 137), in Longford Castle und das weltbekannte Kniestück des in seinem Sessel hingelehnten Papstes Innozenz X. in der Galerie Doria. Malerisch angesehen, überzeugt dieses Prachtbild durch die Sicherheit seiner raschen, breiten Pinselführung; koloristisch betrachtet, entzückt es als Symphonie in Rot, Weiß und Grau; als Bildnis aber ist es ein Wunder an überzeugender Wiedergabe einer ganzen, Leib und Seele umfassenden Persönlichkeit.

Äußerst fruchtbar, trotz der Mühen seines Hofamtes, waren dann noch des Meisters letzte neun Lebensjahre (1651—60), in denen er sich immer freier entwickelte; und mannigfaltiger als je wurden die Gegenstände, die er malte.

Als letztes religiöses Bild Velázquez' sehen wir nach wie vor den „Besuch des Abtes Antonius beim Einsiedler Paulus" im Prado an. Man hat die schöne, freie, kühle Landschaft dieses Bildes nicht recht einleuchtend mit der Landschaft des Franziskusbildes Grecos bei Zuloaga in Paris in Verbindung gebracht. Die Landschaft des Velázquez wirkt plastischer und malerischer, klassischer und moderner zugleich. Eigentlich ist das ganze Bild eine religiöse Landschaft, deren Reiz in ihrer freien, leichten und doch formenfesten Anordnung und in der hellen Lichtfülle liegt, die ihren braun=blaugrün=grauen Farbendreiklang umspielt.

Die mythologischen Bilder des Meisters aus seiner Spätzeit stammen aus der Bilderfolge, mit der er den Spiegelsaal des Madrider Schlosses zu schmücken hatte. Die beiden im Prado erhaltenen Bilder dieser Folge füllten liegende Rechteckfelder aus: „Merkur und Argus"

in der Madrider, „Venus, sich spiegelnd" in der Londoner Galerie. Die gegebene Gestalt der Wandfelder brachte die liegende Stellung der Hauptpersonen mit sich. Die Venus ist eine wunderbare, vom Rücken gesehene, auf ihrer rechten Seite ruhende Gestalt, deren Kopf nur in dem Spiegel erscheint, den Amor ihr vorhält. Besonders fein ist das leicht getönte Fleisch des schönen Körpers gemalt. Die Angriffe auf die Echtheit dieses Bildes sind glücklicherweise wieder verstummt.

Die Fürsten- und Narrenbildnisse Velázquez' werden seit dieser Zeit immer geistreicher



Abb. 73. Die Teppichwirkerinnen. Gemälde von Velázquez im Pradomuseum zu Madrid.
Nach Photographie von F. Hanfstaengl in München. Vgl. Text S. 136.

und vornehmer in der Auffassung, immer einfacher, freier, weicher in ihrem breiten malerischen Vortrag. Genannt seien die edelreifen Bildnisse der Königin Marianne im Louvre, in Wien (Nr. 617, als Infantin Maria Theresia) und im Prado (Nr. 107a), der Infantin Marguerita in Wien (Nr. 615), im Louvre, im Prado (Nr. 1084, diese von Loga wieder für Maria Theresia erklärt) und im Städelschen Institut zu Frankfurt. Unverhofft hat Velázquez in allen diesen weiblichen Bildnissen aus der malerischen Not der Reifröcke eine Tugend gemacht. Wunderbar malerisch, frei und breit hebt der Spitzenbelag der Kleider sich von diesen ab. Dazu die späten Brustbilder Philipps IV. im Prado und in London und das Wiener Prachtbild des kleinen Infanten Philipp Prospero (Abb. 72) neben dem Stuhl, auf dem sein weißes Hündchen liegt. Persönlicher aufgefaßte, schlichtere und farbenprächtigere Bildnisse als diese alle gibt es nicht. Und dann die Narren und Zwerge des Pradomuseums: der schielende kleine Bobo de Coria, der schwachsinnig am Boden kauert, der stattliche Pernia

Barbaroja, der in seiner malerischen Türkentracht hoffärtig dasteht, der winzige Don Antonio Inglés (oder Velazquillo), der sich selbstbewußt an eine große, neben ihm sitzende Hündin lehnt! Wie sicher sind sie alle durch die Behandlung des Meisters ins Reich ewiger Kunst emporgehoben! Im Don Juan d'Austria (Taf. 21) aber, der vor einer offenen Gartentür steht, erreicht Velázquez das Höchste an flotter, scheinbar sogar skizzenhafter Breite der Pinselführung und an lichtdurchflossener schimmernder Pracht der Farbengabe.

Am Schlusse seiner Entwickelung stehen auch die beiden großen Bildnisgruppen im Prado, die die Nachwelt am unverhohlensten anstaunt. Das eine dieser Bilder, „die Spinnerinnen" oder „Teppichwirkerinnen" (Abb. 73), ist zugleich das „älteste Arbeiter- oder Fabrikstück" (Justi) der Welt. Das andere „Las Meninas", die „Ehrendamen" (Abb. 74), ist höfisches Sitten- und Geschichtsbild zugleich. Das Bild der Teppichfabrik zeigt in dem vorderen Arbeitsraume, vor dessen links angebrachtem Fenster ein roter Vorhang wallt, fünf lebensgroße schlichte Arbeiterinnen in natürlichster Bewegung beim Spinnen und Zubereiten der Wollfäden, im hinteren, sonnig erleuchteten Verkaufsraume drei vornehme Damen, die die aufgehängten Teppiche betrachten.



Abb. 74. Las Meninas. Gemälde von Velázquez im Pradomuseum zu Madrid. Nach Photographie von F. Hanfstaengl in München.

Bahnbrechend war, daß Velázquez die Einzelheiten dieses Bildes nicht erst nachträglich im Atelierlicht zu einem Ganzen verschmolz, sondern in ihrem Zusammenhange mit dem gegebenen, von Luft und Licht durchflossenen Raume der Wirklichkeit entlehnte. Kein impressionistisches Bild des 19. Jahrhunderts hat diese Teppichwirkerinnen an schimmerndem Duft des eingefangenen Freilichtes erreicht. „Las Meninas" hingegen, das große Gruppenbildnis, lüftet den Vorhang vor einem Stücke intimsten spanischen Fürstenlebens des 17. Jahrhunderts. Links steht der Maler selbst, von vorn gesehen, an seiner Staffelei, im Begriffe, den König und die Königin zu malen, die man nur dem Beschauer gegenüber im Wandspiegel erblickt. Vorn sind die beiden Ehrendamen, die „Meninas", um die kleine Prinzessin Marguerita beschäftigt. Ganz rechts steht die großköpfige Zwergin Maria Bárbola, steht der zierliche Zwerg



Tafel 20. Philipp IV. als Jäger. Gemälde von Velázquez im Prado zu Madrid.

Nach Photographie von F. Hanfstaengl in München.



Tafel 21. Don Juan d'Austria. Gemälde von Velázquez im Prado zu Madrid.

Nach Photographie von F. Hanfstaengl in München.

Nicolasito Pertusato und liegt ein großer, schläferiger Hund. Vorn sammelt sich das Licht. Die hinteren Teile des Zimmers sind in schwärzliche, duftige Schatten gehüllt. Aber durch eine offene Tür blickt man rechts in ein helles Treppenhaus hinaus. Wenn Luca Giordano dieses Bild „die Theologie" der Malerei nannte, so können wir es nach unserem Sprachgebrauch als „Evangelium" der Malerei bezeichnen.

Neue Zeiten mögen leidenschaftlichere, mystischer oder himmlischer über die Erde hinausweisende Meister dem vornehm zurückhaltenden, in sich selbst gefestigten, zum Kastilianer gewordenen Andalusier vorziehen; aber alle Zeiten, die die Natur als die Mutter der Kunst verehren, werden doch immer wieder zu Velázquez als dem unerreichten Vorbilde der Verschmelzung warmer Naturnähe mit ruhiger Durchgeistigung zurückkehren.

Velázquez' Hauptschüler war sein Schwiegersohn Juan Bautista Martinez de Mazo (gest. 1667), der einerseits die Bildnismalerei des Meisters in etwas verschwommener Weise fortsetzte, anderseits dessen landschaftlichen Anregungen im raumkünstlerischen Sinne zu einer Landschaftsmalerei weiterbildete, deren graugelbe Töne keiner wirklichen Fühlung mit der Natur mehr entstammen. Mazos großartigstes Gruppenbildnis, das früher Velázquez selbst gegeben wurde, ist das Velázquezsche Familienbild in der Wiener Galerie, seine bedeutendste Landschaft ist die warm silbergraue Ansicht von Saragossa im Prado, deren reiche Vordergrundsfigurengruppe Beruete dem Velázquez selbst zuschreibt. Von den übrigen Schülern des Meisters kann hier nur noch sein Sklave, der Mulatte Juan de Pareja (1606—70), genannt werden, dessen Hauptbild, die Berufung des Matthäus im Prado, tüchtig genug ist, aber konventioneller wirkt als alles, was Velázquez geschaffen hat.

Für die Richtung, die die Madrider Schule nach Velázquez' Tode, soweit sie nur mittelbar von ihm berührt wurde, bis zum Ende des Jahrhunderts einschlug, blieb die Werkstatt Vincencio Carduchos maßgebend. Auf Felix Castello (S. 123) brauchen wir nicht zurückzukommen. Zu nennen ist zunächst Francisco Collantes (1599—1656), der sich neben Mazo zum eigentlichen Landschafter der Madrider Schule ausbildete, ohne bei recht fester Zeichnung über den äußerlichen, wenngleich lichterfüllten, graugelben Gesamtton hinauszugelangen, den auch seine Bilder im Prado zeigen. Zu nennen aber sind auch die Brüder Fray Juan Rizi (1595—1675) und Francisco Rizi (1608—85), deren Vater Antonio Rizzi zu den unter Philipp I. eingewanderten Italienern gehörte. Fray Juan Rizi ist vorzugsweise Mönchsmaler, wie Zurbarán, geht aber in der Erfassung der Wirklichkeit, namentlich des Lichtes, andere, dem Velázquez ähnliche, wenn auch minder gepflegte Wege. Seine Hauptschöpfung (seit 1633) sind seine 30 Gemälde der Klosterkirche San Millán de Cogolla in Navarra, von denen das Hochaltarbild mit dem hl. Millán in der Maurenschlacht zu den wirkungsvollsten, am echtesten spanischen Bildern dieser Zeit gehört. In Madrid ist er mit der reizvoll angeordneten Messe des hl. Benedikt in der Akademie, mit dem schönen Bildnis des Don Tiburzio, das früher Mazo zugeschrieben wurde, im Prado vertreten. Sein Bruder Francisco, der Schüler Vincencio Carduchos (S. 117) gewesen war, wurde 1656 Hofmaler Philipps V. Leichter und äußerlicher veranlagt als sein Bruder, füllte er namentlich die Kirchen Madrids und Toledos mit ihrer Zeit hochgeschätzten Bildern. Mayer glaubt, ihm das früher Velázquez zugeschriebene Bildnis der Königin Maria Anna im lichtroten, mit Silberborten besetzten Kleide in Wien (Nr. 618) zuweisen zu können. Seine Darstellung des Madrider Autodafé von 1680 im Prado aber gehört zu den besten Stadtplatzdarstellungen der Zeit.

Von Francisco Rizis Schülern ist Juan Antonio de Frias y Escalante von Córdoba (1630—70) schon von Murillo (s. unten) und van Dyck beeinflußt, steht José Antolinez von Sevilla (1639—76), dessen „Concepción" in München (1668) von warmer Empfindung getragen wird, ebenfalls unter dem Einfluß van Dycks, wogegen Claudio Coello von Madrid (um 1633—93), wenn irgendein Spanier, Einflüsse des Rubens verarbeitet hat. Coello ist ein fruchtbarer und gefeierter Meister, der es in seinen Hauptbildern, wie der thronenden Madonna mit den Kardinaltugenden im Prado und dem kirchlichen Zeremonienbild im Escorial, zu immerhin tüchtigen, wenn auch an Beiwerk überladenen Leistungen brachte. Ein selbständiges Madrider Schulhaupt, von dem nur wenig Bilder bekannt sind, war Pedro de las Cuevas (1568—1653), bei dem nach Bermúdez auch José Leonardo (S. 123) gelernt hatte. Von seiner Hand sei hier nur noch die barock angeordnete, aber „eklektisch" durchgeführte Geburt Mariä im Prado genannt. Von Pedros bekannten Schülern ist der vielbeschäftigte Antonio Pereda (1599—1669) im Pradomuseum mit einem ziemlich konventionellen Hieronymus (1643) und einem zugleich naturnahen und süßlichen Ecce Homo vertreten, während Juan Carreño de Miranda (1614—85), der Velázquez' Ansehen in Madrid erbte, sich mit seinen schlichten, klaren, nicht nur von Velázquez, sondern auch von van Dyck beeinflußten Fürstenbildnissen in Madrid und mit seinem Karl II. in Berlin von seinen besten Seiten zeigt. Mateo Cerezo (1635—75), den Mirandaschüler, aber, dessen Lieblingsdarstellungen blonde Magdalenen und heilige Jungfrauen im Himmelsglanze waren, lernt man nicht nur in Madrid und Berlin, sondern auch im Haag kennen. Auch in ihm macht sich ein gewisser Einfluß van Dycks neben dem Murillos bemerkbar. Je mehr dieser Künstler vor uns auftauchen, desto einsamer ragt Velázquez in riesiger Größe hinter ihnen empor.

Kehren wir nach Sevilla zurück, so begrüßt uns hier im vollen 17. Jahrhundert noch ein Meister, der von weiten Kreisen der Nachwelt, wie einst von der Mitwelt, trotz des Widerspruchs anderer Kreise, immer noch zu den Weltgrößen der Kunstgeschichte gerechnet wird.

Bartolomé Esteban Murillo (1618—82), der Sevillaner war wie Velázquez, entwickelte andere Seiten der spanischen Nationalkunst als dieser, fast entgegengesetzte Seiten; und da er nur vorübergehend in Madrid weilte, seiner Vaterstadt treu blieb und hier 1660 die Kunstakademie gründete, deren erster Direktor er wurde, so erscheint gerade seine Richtung vorzugsweise als andalusisch und sevillanisch. Realist in seiner Art war auch Murillo. Auch er schuf eine Reihe berühmter Bilder aus dem sevillanischen Volks- und Straßenleben; die andalusische Kinderwelt hat keiner so ansprechend wiedergegeben wie er. Auch er stattete seine zahlreichen Heiligenbilder, ja die Bilder der heiligen Jungfrau selbst, mit lebenswahren andalusischen Gesichtszügen aus. Aber seine Darstellungen wirken nicht so unmittelbar wie die des Velázquez. Sie entfernen sich nicht so weit wie diese von der barocken Zeitformel. Mit denen des Velázquez verglichen, posieren selbst seine „essenden Knaben". Jedenfalls gehört Murillo zu den größten Farbenkünstlern und Helldunkelmalern; aber auch seine Färbung beruht mehr auf weicher Seelenstimmung als auf erhöhter Naturanschauung; und vollends Idealist ist er in seelischer Beziehung. Marterszenen lagen ihm nicht. Schwärmerische religiöse Hingabe und glühende Inbrunst hinreißend zu schildern, war sein Element; aber es war ihm dabei nicht sowohl darum zu tun, verzückte Erhebung über das Irdische darzustellen als das Überirdische freundlich zur Erde herabzuziehen. Himmlische Gesichte hat kaum ein anderer so irdisch überzeugend veranschaulicht wie er. Velázquez empfindet männlicher, Murillo weiblicher, aber Velázquez

sieht und malt auch gewissenhafter als Murillo, der seinen Aufgaben aus andalusischer Bequemlichkeit manchmal etwas obenhin gerecht wird. Die abfällige Kritik, die neuerdings an Murillo geübt wird, ist einseitig impressionistisch gefärbt. Jedenfalls wird er stets ein Lieblingsmaler weich empfindender Seelen bleiben. Als neuere Murilloforscher sind besonders Tubino, Curtis, Alfonso, Justi, Lefort und A. L. Mayer zu nennen.

Wenn die spanische Kunstkritik drei Hauptstile des Meisters unterschied, den estilo frio, cálido und vaporoso, so ersetzen wir die Begriffe kalt, warm und dunstig, die übrigens mehr seelisch als malerisch gemeint waren, vielleicht verständlicher durch die Ausdrücke trocken, blühend und duftig; und wenn man mit dieser Abstufung mehr eine gegenständliche als eine zeitliche Folge zu bezeichnen meinte, so läßt sich eine allmähliche Entwickelung von härterer, trockenerer Modellierung und schwerer, dunkelschattiger Färbung zu flüssiger, weicher Behandlung und blühender Farbengebung mit leuchtendem Helldunkel und dann zu freierer, duftigerer Malweise mit kühlem, verschwimmendem Grundton doch in Murillos Werken so gut nachweisen wie in denen der meisten führenden Maler des Jahrhunderts, einschließlich der Niederländer. Nur bleibt Murillos Vortrag immer flüssig und verschmolzen, versteigt sich nie zu der impressionistischen Breite der späteren Pinselführung seines Landsmannes Velázquez.

Der glatte und wirklich auch farbenkalte Stil seines Lehrers Juan del Castillo (S. 124) klingt in erhaltenen Werken Murillos, abgesehen etwa von den Dominikaner-Visionen in Cambridge und im erzbischöflichen Palais zu Sevilla, denen Mayer die „Madonna vom Karmelberge“ aus der Galerie Weber in Hamburg anreiht, überhaupt kaum nach. Pedro de Moya (S. 128), der 1642 von London zurückkehrte, soll ihm zuerst die Augen geöffnet und ihn auf den weichen Vortrag van Dycks hingewiesen haben. Murillos wirkliche Lehrer waren dann die großen Meister, deren Werke er 1643—44 in Madrid kopierte. Erst als er 1645 nach Sevilla zurückkehrte, begann seine selbständige künstlerische Entwickelung.

Aus der großen Anzahl der erhaltenen Gemälde Murillos, von denen z. B. das Museum von Madrid über 40, das von Sevilla 24, die Ermitage 20 besitzt, können hier zunächst nur die wenigen hervorgehoben werden, die sich bestimmten Jahren zuweisen lassen.

Gleich 1645—46 schmückte Murillo den kleinen Kreuzgang des Franziskanerklosters seiner Vaterstadt mit elf großen Legendenbildern. Die bekanntesten von ihnen sind „die Speisung der Klosterarmen“ in der Madrider Akademie, die köstliche „Engelküche“ mit dem mystisch schwebenden hl. Diego im Louvre und der tiefempfundene „Tod der hl. Klara“, an deren Sterbebett Christus, Maria und heilige Jungfrauen erscheinen, in Dresden. Die Verbindung des volkstümlich Wirklichen mit dem überirdisch Erschauten verleiht gleich diesen frühen, wirklich noch etwas trocken gemalten und schwergetönten Gemälden des Meisters ihre eigenartige Bedeutung.

Weicher, farbenfrischer und ausdrucksvoller erscheinen bereits Murillos Bilder von 1655, die beiden mit lebensvollen Bildniszügen bekannter Geistlicher ausgestatteten Gestalten der Heiligen Isidro und Leander in der Kathedrale von Sevilla und die häuslich liebenswürdige, farbig blühende und doch von ausgesprochenem Helldunkel getragene „Geburt Marias“ im Louvre. Die Englein des Himmels, die es Murillo angetan hatten, tanzen hier einen Reigen im himmlischen Lichtglanz über der Neugeborenen. Noch sonniger strahlt die berühmte „Vision des hl. Antonius“ von 1656 in der Kathedrale von Sevilla. Dem in der Klosterzelle knieenden Heiligen öffnet sich in warmem Goldlicht die ganze, von kleinen unbekleideten und großen bekleideten Engeln erfüllte Himmelsherrlichkeit, aus der der kleine Jesusknabe in seine ausgebreiteten Arme hinabeilt. Raum und Licht wirken hier berauschend zusammen.

Wie Murillo abermals neun Jahre später empfand, zeigen seine 1665 vollendeten Gemälde aus Santa Maria la Blanca in Sevilla. Großzügig angeordnet und glühend gefärbt erscheinen die beiden Bilder der Madrider Akademie, die die Gründung der Kirche Santa Maria Maggiore in Rom schildern, das Nachtstück des „Traumes des Patriziers" und das sonnige Prozessionsbild mit dem Stifterpaar zu Füßen des Papstes. Ganz von himmlischem Lichtglanz erfüllt aber ist die Darstellung der unbefleckt Empfangenen (Concepción) mit den sechs verehrenden Geistlichen zu ihren Füßen im Louvre. Die Anordnung ist hier geistvoller, die Umrisse sind weicher, die Malweise ist flüssiger, die Farbenakkorde sind klarer geworden.

Um 1670 entstand Murillos große heilige Familie des Louvre, über der Gottvater mit der Taube des Heiligen Geistes schwebt. Sie ist italienischer angeordnet und mit reicheren Farbenblüten geschmückt, als die Eigenart des Meisters es in der Regel zuließ. Zwischen 1670 und 1674 aber malte er die berühmte Bilderfolge des Caridad-Hospitals in Sevilla. Noch an ihrem alten Platze befinden sich dort die beiden mächtigen, figurenreichen Breitbilder, die die Löschung des Durstes der Israeliten in der Wüste durch Moses' Zauberstab und die Stillung des Hungers der Fünftausend durch die Fische und Brote des Heilandes mit lichtvoller Massenbeherrschung und volkstümlichen Einzelvorgängen darstellen. Auch das Bild des San Juan de Diós als Krankenträger ist in der Caridad geblieben. In der Ermitage aber befindet sich die Befreiung Petri aus dem Gefängnis, im Prado die berühmte, so menschlich verständliche und so unmittelbar erschaute Krankenpflege der hl. Elisabeth. Alle diese Gemälde sind weicher, wohl auch weichlicher verschwimmend behandelt als Murillos ältere Bilder.

Eine beinahe sinnliche Glut der Glaubensinbrunst atmen dann die Gesichte der großen, von duftigem Helldunkel erfüllten Bilderfolge, die Murillo 1674—76 für das Kapuzinerkloster in Sevilla malte. Der köstliche Schutzengel, der einen Knaben an der Hand führt, ist in die Kathedrale zu Sevilla gekommen. Nicht weniger als 17 Bilder dieser Folge aber gehören zu den Schätzen des Sevillaner Museums: von den Gemälden der unbefleckten Empfängnis die Darstellung der Gebenedeiten mit den Engelknäblein, die einen Spiegel halten, und eine zweite, kindlichere, über der Gottvater seine Arme ausbreitet, von den Heiligengesichten besonders das Christkind in den Armen des an seinem Betpult knieenden hl. Antonius und der Gekreuzigte, feurig umarmt vom hl. Franziskus, zu dem er sich hinabneigt.

Für sein altes Franziskanerkloster malte Murillo um diese Zeit die machtvollste, wenn auch vielleicht nicht seelenvollste seiner Darstellungen der unbefleckten Empfängnis, die große Concepción des Sevillaner Museums (Taf. 22), die die Purísima, anders als sonst, auf der Weltkugel stehend und mit zusammengelegt emporgehobenen Händen gnadenvoll und siegreich herabblickend zeigt.

Erst 1678 folgten Murillos Bilder für das Hospital der „Venerables Sacerdotes", von denen die berühmte duftige und innig durchgeistigte „Concepción" im Salon carré des Louvre und die Erscheinung der Mutter Gottes mit dem Brot austeilenden Jesusknaben in der Pester Galerie hervorgehoben seien; 1678 entstanden aber auch die beiden Verzückungen des hl. Augustinus im Museum zu Sevilla; und etwa in diese Zeit gehört auch das zarte, weiche Pradobild, das die kleine Maria als Schülerin an den Knieen ihrer Mutter zeigt.

Murillos letztes Werk, an dem er 1682 arbeitete, als ihn der Tod durch einen Sturz vom Gerüst ereilte, war der große Altar in der Kapuzinerkirche zu Cádiz, den sein Schüler Meneses Osorio vollendete. Selbst das Mittelbild, das die Vermählung der hl. Katharina weich und feinfühlig darstellt, scheint nur teilweise von Murillo selbst gemalt zu sein.

Von Murillos übrigen Visionsbildern seien aus seiner Frühzeit noch die Jakobsleiter



Tafel 22. Murillos „Concepción" im Museum von Sevilla.

Nach Photographie von J. Laurent in Madrid.



Tafel 23. Murillos „Würfelspieler“ in der Münchener Pinakothek.

Nach Photographie von F. Hanfstaengl in München.

in der Ermitage, aus seiner Blütezeit noch der hl. Bernhard, dem die Mutter Gottes erscheint, aus seiner duftigen Spätzeit die Vision des hl. Ildefonso, beide im Prado (Nr. 810 und 819), hervorgehoben; auch die Darstellungen des hl. Antonius mit dem Christkind in Berlin und in Petersburg (Abb. 75) gehören zu seinen schwärmerischsten und liebenswürdigsten Gemälden dieser Art. Murillos berühmtesten Bildern der Immaculata Conceptio aber, der bei ihm in weißem Kleide und blauem Mantel verklärt auf dem Halbmond stehenden Jungfrau, reihen sich als besonders lieblich noch die in den Sammlungen Baring und Lansdowne in London an. Von seinen schlichten Bildern der sitzenden Madonna mit dem Kinde ist die bürgerlich irdischste, aber auch die farbig prächtigste und die am harmonischsten in sich geschlossene die des Palazzo Corsini in Rom. Diese gehört, wie die des Palazzo Pitti, dem blühenden Stil des Meisters an, während die Dresdener den kühlen, duftigen Stil seiner späteren Zeit verrät.



Abb. 75. Der hl. Antonius mit dem Christkinde. Gemälde von Murillo in der Ermitage zu Petersburg. Nach Photographie von F. Hanfstaengl in München.

Von Murillos heiligen Familien gibt die des Pradomuseums Nr. 854 eine bürgerliche Zimmermannsfamilie schlicht und innig wieder, wogegen die große heilige Familie in London den bekleideten Jesusknaben, von den Eltern an den Händen gehalten, auf einem Stein stehend, darüber, ihn segnend, Gottvater mit der Taube im Lichtglanz darstellt. Aus dem mystischen Vorgang wird hier freilich eine etwas absichtliche, aber doch monumental-kirchlich wirkende Schaustellung gemacht.

Den bildnisartigen Heiligen Murillos gesellt sich sein kraftvoller Rodriguez in Dresden (Taf. 24). Sein schönstes wirkliches Bildnis ist das des Andrés de Andrado in der Sammlung Northbrook zu London. In etwas nachlässiger Haltung steht der vornehme Herr mit dem schwarzen Mähnenhaar neben seinem sitzenden Hunde, dem er die rechte Hand auf den Kopf legt.

Zu den Lieblingsgegenständen Murillos gehören seine liebenswürdigen Bilder des heranwachsenden Jesusknaben, der sich, manchmal von Lämmern begleitet, in der Einsamkeit ergeht. „Der gute Hirte" heißt ein warm empfundenes und gemaltes Bild der Art im Pradomuseum. „Die Knaben mit der Muschel" derselben Sammlung aber zeigen den Jesusknaben, wie er

dem kleinen Johannes in einer Muschel das Quellwasser reicht, in der letzten, duftigen, fast schon verblasenen Malweise Murillos.

Natürlich hat der Meister, der heilige Kinder so lieblich vorzuführen verstand, auch deren Vorbilder, die irdischen Knäblein und Mägdlein Sevillas, um ihrer selbst willen gemalt; ja die Straßenkinder Sevillas als solche, allein oder in Gruppen, manchmal auch mit einer Alten dabei, gehören zu seinen häufigsten Vorwürfen. Weit öfter als Velázquez und nicht nur in seiner Jugend hat Murillo lebensgroße Sittenbilder dieser Art gemalt. Hübsche einzelne Knaben- und Mädchengestalten sieht man z. B. im Prado, im Louvre und in der Ermitage; berühmt sind seine fünf Straßenkindergruppen in München: die beiden nebeneinander sitzenden Knaben, von denen der eine eine Traube, der andere, mit vollen Backen kauend, eine Melone verzehrt, die beiden Gassenbuben mit ihrem Hündchen, die würfelnden Betteljungen (Taf. 23), die kleine Geldzählerin und die Alte, die einem Knaben den Kopf reinigt. Prächtig sind die hübschen, glutäugigen Kinder, anschaulich ist die leichte Handlung, in der sie sich bewegen, wiedergegeben. Sind sie nicht ganz so unmittelbar erschaut wie die ähnlichen Darstellungen des Velázquez, so reden sie dafür mehr als diese zu unserem Gemüte.

Will Murillo doch auch in seinen großen Heiligenbildern stets nicht nur eine malerische, sondern auch eine seelische Wirkung auf den Beschauer ausüben. Wir nannten ihn weiblicher veranlagt als Velázquez. Angesichts seiner zahlreichen himmlisch verklärten und doch irdisch lebendigen Darstellungen der unbefleckt Empfangenen hören wir unwillkürlich den Gesang: „Das Ewigweibliche zieht uns hinan!“

Von Murillos Schülern kommt der älteste, Ignacio Iriarte (1620—85), der in Murillos früheren Bildern die Landschaften malte, besonders als Landschafter in Betracht. Auch seine Gemälde im Pradomuseum zeigen wohlgeformte Bäume und Berge in der raumschmückend wirksamen Anordnung und der weichen, gelbgrauen Tonmalerei, die die spanische Landschaftsschule kennzeichnen. Von den Figurenmalern, die Murillos Schüler waren, lernt man Francisco Meneses Osorio (1630—1703) am besten in Cádiz, seinen Sklaven Esteban Gómez, den „Mulatten des Murillo“, am besten in Sevilla, Pedro Nuñez de Villavicencio (1635—1700) in Madrid, Petersburg und Pest kennen, deren Sammlungen Bildnisse und Bettelbubenbilder seiner Hand besitzen. Esteban Márquez (um 1655—1720) endlich ist gut mit seinem Brot- und Fischwunder in der Universität zu Sevilla vertreten. Neues aber lehren die Bilder dieser Maler uns nicht.

Eine gewisse Selbständigkeit neben Murillo bewahrte dagegen Juan de Valdés Leal (1630), der nach Murillos Tode Präsident der Akademie von Sevilla wurde. Sein Lehrer war Antonio del Castillo (1616—68) von Córdova gewesen, ein vielseitiger Meister, der, anfangs an Zurbarán anknüpfend, sich in seinen frischen Bildern aus der Geschichte Josephs im Prado der Art Orrentes (S. 122) näherte. Valdés Leal gehört zu den Künstlern, die wegen ihrer leidenschaftlichen Eigenwilligkeit erst in neuester Zeit wieder auf den Schild gehoben worden sind. Kolorist ist er nicht im Sinne venezianischer Farbenpracht, sondern einer mehr gelbgrauen, echt spanischen Vereinheitlichung der Farbengebung. Schärfer als seine Vorgänger betont er die Wirklichkeitseindrücke, flüchtiger bis zur Verblasenheit ist seine Pinselführung. Vor allem ist es ihm um Bewegung zu tun. Am ersten von allen spanischen Malern des 17. Jahrhunderts kann er als Barockkünstler bezeichnet werden. Lange Zeit arbeitete er in Córdova, dessen Karmeliterkirche als Mittelbild ihres Hochaltars seine feurig

lodernde Himmelfahrt des Elias besitzt. Eigenartig erregt ist seine „Concepción" mit den Brustbildern der Stifter im Vordergrund in London. Auch in Madrid, Petersburg und Dresden ist er vertreten. Berühmt und berüchtigt zugleich sind seine schrecklichen, verwesungduftenden Todesallegorien in der Caridad zu Sevilla.

In der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts schien die bodenwüchsige spanische Kunst sich erschöpft zu haben. Der Zeitgeist erwies sich auch hier stärker als der Volksgeist. Bezeichnend ist, daß die bourbonischen Könige Spaniens sich für die Ausmalung ihrer Schlösser hauptsächlich auswärtiger, namentlich italienischer Meister bedienten. Am Anfang des Jahrhunderts (1692—1702) beherrschte der Neapolitaner Luca Giordano (S. 69) das Kunstleben Madrids. Ferdinand VI. (1746—59) berief 1747 den eklektischen Venezianer Jacopo Amigoni, gründete 1752 die Academia de San Fernando als Sammelplatz aller künstlerischen Bestrebungen und zog 1753 Corrado Giaquinto (1700—1765), einen gewandten Schüler Solimenas (S. 70) an seinen Hof. Karl IV. aber, dessen Name mit der Ausgrabung Herkulaneums und Pompejis verknüpft ist, ernannte 1761 den berühmten Sachsen Anton Raphael Mengs, auf den wir erst im nächsten Bande zurückkommen, 1762 den großen Venezianer Giovanni Battista Tiepolo, den wir bereits kennen (S. 85), zu seinen Hofmalern.

Daneben fehlte es jedoch keineswegs völlig an einheimischen Malern, die sich namentlich an der kirchlichen Freskokunst und Altarmalerei beteiligten. Ein spanischer Nachahmer Luca Giordanos war Antonio Palomino y Velasco (1653—1724), den die Nachwelt trotz seiner großen Fresken in San Juan del Mercado zu Valencia, in San Esteban zu Salamanca und in der Cartuja zu Granada nur als Verfasser eines 1715—24 erschienenen Buches über Kunst und Kunstgeschichte nennt. Auch der Maler Francisco Antonio Menendez (geb. 1682) ist hauptsächlich durch seine Denkschrift von 1726 über die Gründung einer Akademie bekannt, wogegen Luis Menendez (1716—80) als Stillebenmaler schon recht akademischer Art im Pradomuseum zu Madrid und im Schloß zu Aranjuez vertreten ist.

Überhaupt erhielt auch die Madrider Schule, die in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts an Pedro Rodriguez Miranda (1696—1761) noch einen etwas kraftlosen Landschaftsmaler von immerhin spanischer Sonderfärbung besaß, durch die Gründung der Akademie an der Schwelle der zweiten Hälfte des Jahrhunderts zunächst zwar neues äußeres, aber keineswegs inneres künstlerisches Leben. Einflußreich waren in der Übergangszeit namentlich die drei Brüder González Velázquez, von denen Luis González Velázquez (1715—64) die Kuppel der Madrider Markuskirche mit flauen Fresken schmückte, Alexandro (1719—72) als Baumeister und Theatermaler berühmt war, Antonio (1723—93) die glatten, schon dem neuen klassizistischen Zeitstil huldigenden Kuppelfresken mit der Jungfrau im Engelreigen in der Kapelle der Virgen del Pilar der zweiten Kathedrale zu Saragossa malte.

Die Schule von Sevilla endete jenseits der Mitte des Jahrhunderts mit der ausgesprochenen Nachahmung Murillos, wie sie Alonso Miguel de Tobar (1678—1758) z. B. in seiner bezeichneten Madonna von 1720 in der Kathedrale von Sevilla zur Schau trägt. Die Schule von Barcelona aber erlebte unter Antonio Viladomat (1678—1755), dessen Hauptwerk das Abendmahl in Santa Maria del Chas zu Barcelona ist, eine etwas formenarme, aber keineswegs weichliche Nachblüte.

Daß die Spanier früher als andere Völker die europäische Kunst über das Weltmeer, zuerst zu ihren amerikanischen Kolonien, trugen, ist erklärlich, ja selbstverständlich. Mexiko

war der Mittelpunkt dieser spanischen Kolonialkunst, der es jedoch vorerst noch an der Kraft fehlte, sich selbständig weiterzuentwickeln. Als erster namhafter Meister, dessen Bilder, meist Altarwerke für mexikanische Kirchen, die Jahreszahlen zwischen 1603 und 1630 tragen, wird Baltasar Echave, dem Luis Juarez folgte, bezeichnet. Echave verpflanzte, wie seine Bilder in der Kathedrale zu Puebla und in der Nationalakademie zu Mexiko zeigen, die schwarzschattige Kunst der valencianischen Schule, der er entstammte, nach Neuspanien. Er steht an der Spitze einer Künstlerschar, die erst im 18. Jahrhundert größere Bedeutung gewann. Durch das 18. Jahrhundert hindurch aber können wir die Geschichte der spanischen Malerei in Mexiko, dank Lamborns Buch über sie, weiter verfolgen. Die flauen Ausläufer der Murilloschule, die hier, wie im Mutterlande, den Zeitgeschmack kennzeichnen, werden gerade in der neuspanischen Schule Mexikos immer lichter in der übrigens reichen Färbung, immer dünner im Farbenauftrag, immer leerer in der Modellierung. Zu Anfang des 18. Jahrhunderts herrschte der „mexikanische Carracci", Juan Rodriguez Juarez (Xuarez), auf dessen Bildern sich z. B. die Jahreszahlen 1702 und 1720 finden. Gerühmt werden seine Anbetung der Könige und seine Himmelfahrt in der Kathedrale. Sein Bruder Nicolás Rodriguez Juarez, dessen kolossaler Christophoros im Kreuzgang von Nuestra Señora de Guadalupe bei Zacatecas die Jahreszahl 1722 trägt, war auch als Bildnismaler geschätzt. Hervorgehoben wird das Bild des vierjährigen Don Joaquin Munez de Santa Cruz im Nationalmuseum zu Mexiko, das in seiner Anbetung der Könige auch eins seiner lebensvollsten religiösen Bilder besitzt. Aus der langen Reihe der übrigen mexikanischen Maler des 18. Jahrhunderts können hier nur Ibarra und Cabrera, die beiden Schüler des Juan Correa, zu dessen Hauptbildern die „Immaculata" der Kathedrale gehört, hervorgehoben werden.

Zu den Hauptwerken José Ibarras, auf dessen Bildern sich die Jahreszahlen 1740, 1747, 1751 finden, gehören im Nationalmuseum zu Mexiko das „Samaritische Weib" und die „Ehebrecherin", in der Kathedrale zu Puebla unter elf Bildern die „Fußwaschung", das „Abendmahl" und die „Gnadenmutter". Miguel Cabrera, dessen Gemälde Jahreszahlen von 1750 bis 1763 tragen, soll ein Indianer von Zapotecas gewesen sein. In seinem leichten, dünnen Stil bedeckte er ungeheure Leinwandflächen, die in allen Kirchen des Landes zerstreut sind, mit Ölfarben. Das Nationalmuseum bewahrt, außer seinem Selbstbildnis, z. B. sein „Apokalyptisches Weib" und seine Heiligen Bernhard und Anselm.

Von Ibarras Schüler José Alcibar, der zwischen 1762 und 1793 malte, lernt man in der Kathedrale von Mexiko z. B. ein tüchtiges Abendmahl kennen, von Cabreras Schüler José Antonio Vallejo besitzt die Kirche San Diego in Mexiko 15 große Passionsbilder.

Wohl sind alle diese Äußerungen der hesperischen Kolonialkunst nur blasse Fernestrahlen des warmen Lichtes der spanischen Mutterkunst. Aber selbst als solche zeugen sie von der Fortpflanzungskraft der großen spanischen Kunst des 17. Jahrhunderts, die freilich ihre eigentliche Weltwirkung erst im 19. Jahrhundert ausübte, als Spaniens staatliche Bedeutung sich bereits zum Schatten ihrer selbst verflüchtigt hatte.

Zweites Buch.

Die Kunst der mittleren Neuzeit südlich und nördlich des Ärmelkanals.

I. Die französische Kunst von 1550 bis 1750.

1. Vorbemerkungen. — Die französische Baukunst dieses Zeitraums.

Zwei Hauptströmungen, die der Zusammensetzung des französischen Volkstums entsprechen, haben in der Geschichte des französischen Geisteslebens abwechselnd Oberwasser erlangt. Man kann sie als die nord- und die südeuropäische, als die völkische und die klassizistische, als die gallofränkische und die gallorömische bezeichnen. Hatte Frankreich während des gotischen Zeitalters durch die gallofränkische Strömung die geistige und künstlerische Vorherrschaft in Europa ausgeübt, so eroberte es sich, nachdem die Renaissancebewegung in ganz Europa den Sieg davongetragen hatte, seit der Mitte des 16. Jahrhunderts durch die zunehmende Hervorkehrung seiner gallorömischen Seite allmählich das staatliche, geistige und künstlerische Übergewicht in weiten Strecken Europas zurück. Gerade wegen des starken romanischen Einschlags im Franzosentum konnte es sich auch nach dieser Seite in gewissem Sinne national entwickeln. Der gallofränkische Esprit Gaulois trat hinter den gallorömischen Sinn für Vernünftigkeit, Klarheit, Einheitlichkeit, Ordnung und Regelmäßigkeit zurück. Das Individuelle ordnete sich dem Absoluten und Allgemeingültigen unter. Rom siegte auf allen Gebieten. War die römische Kirche in Frankreich unter der Herrschaft der Königinmutter Katharina Medici (seit 1559), Karls IX. und Heinrichs III. (1574—89) als Siegerin aus den Wechselfällen der fünf blutigen Bürgerkriege hervorgegangen, die Frankreich durchtobten, so schien es zuerst, als solle mit dem Hause Bourbon, das die mittlere Neuzeit überdauerte, die Gewissensfreiheit in Frankreich einziehen. Aber es schien nur so. Hatte unter Heinrich IV. (1589—1610), dessen Minister Sully Protestant war, das Edikt von Nantes den Reformierten die bürgerlichen Rechte verliehen, so trat schon unter Ludwig XIII. (1610—43), dessen großer Minister Richelieu Kardinal war, die römische Richtung überall in den Vordergrund, um unter Ludwig XIV. (1643—1715), dem „Sonnenkönig", der das Edikt von Nantes widerrief, die Alleinherrschaft zurückzugewinnen. Mit der absoluten Monarchie („l'état c'est moi") vertrug sich nur die absolute Kirche, mit beiden aber auch nur eine Art absoluter Kunst, die auf der Grundlage der römischen Antike und Hochrenaissance nun durch die Akademien gelehrt und geregelt wurde. Gerade in Frankreich wurden die Akademien jetzt auch zu Staatsanstalten. Die Académie française, die dem wissenschaftlichen und literarischen Geistesleben diente, wurde 1635 gegründet. Der 1648 gegründeten Académie de peinture et de sculpture in Paris wurde,

bezeichnend genug, 1666 als Tochteranstalt die Académie de France in Rom an die Seite gesetzt. Die Bauakademie in Paris aber wurde erst 1671 gestiftet. So wurde die französische Kunst des 17. Jahrhunderts gleichzeitig zur römischen Kunst, zur akademischen Kunst und zur Hofkunst, und als solche nahm sie nach der strengen Wucht des Stils Ludwigs XIV. in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts unter der Regentschaft Philipps von Orleans (1715 bis 1725) und der Regierung Ludwigs XV. (1725—74), der noch die darauffolgende Weiterentwickelung erlebte, an der Auflockerung der Schwere, dem Streben nach Leichtigkeit und Gefälligkeit, der geistreichen Gefallsucht teil, die das ganze französische Leben dieser Zeit beherrschte.

Die künstlerische französische Kulturgeschichte des 17. Jahrhunderts hat Lacroix etwas oberflächlich, die französische Kunstgeschichte dieses Zeitraums hat Lemonnier treffsicher zusammengefaßt. Schon Lemonnier hat auch auf die Unterströmungen hingewiesen, an denen es jener klassizistischen Hauptströmung des „Grand Siècle" Frankreichs keineswegs fehlte. Als Hauptquellen dieser Unterströmungen nennen wir den einheimischen Esprit Gaulois, die realistische Nebenrichtung und die Barockbewegung der Nachbarländer. Aber gerade diese Unterströmungen wagten sich in der französischen Kunst des 17. Jahrhunderts doch nur vereinzelt an die Oberfläche, um dann im achtzehnten im Rokokogewande offen hervorzutreten, bis die erneute Altertumsforschung nach der Mitte des 18. Jahrhunderts die französische Kunst mit erneuter „klassizistischer" Strenge erfüllte. Entschiedener als je hatte Frankreich jetzt die Führung der Weiterentwickelung übernommen. Gerade in Frankreich hatten Renaissance und Barock sich noch zeugungskräftig genug erwiesen, um sich, vom neuen, behaglich lächelnden Zeitgeist getragen, zu dem selbständigen, leichten und zierlichen Modestil zu verflüchtigen, den die deutsche Kunstsprache schlechthin als Rokoko zu bezeichnen pflegt. Die Franzosen aber benennen auch die Stile dieses Zeitraums einfach nach ihren Herrschern. Auf den Stil Ludwigs XIV. folgt der Stil der Régence, auf den Stil Ludwigs XV. der Stil der Pompadour. Der klassizistische Stil, der nach Ludwig XVI. benannt wird, kommt aber teilweise schon unter seinem Vorgänger zum Durchbruch.

Wie alle diese Stilwandlungen sich jetzt im Einvernehmen mit den gelehrten Kunstschriftstellern vollzogen, hat André Fontaine in einem inhaltreichen Buche dargelegt. Der pathetische französische Altklassizismus des Stiles Ludwigs XIV., der auf Poussins (S. 131) wirklich klassische Wiedergeburt antiker und rafaelischer Formenempfindung folgte, wurde gerade um die Mitte des 17. Jahrhunderts auf dem Gebiete der Baukunst durch eine Streitschrift Fréart de Chambrays eingeleitet, die die Rückkehr von der Weiterbildung der italienischen Renaissanceformen zur Nachahmung der Antike, wenn auch natürlich nur erst der römischen Antike, verlangte. Daß Chambray, wie gerade Fontaine hervorhebt, auf dem 1637 in lateinischer Sprache in Holland erschienenen Buche des Deutschen Franciscus Junius über die Malerei der Alten fußte, tat der Wirkung seiner Lehre keinen Abbruch. Die Akademie und ihr allmächtiger Beherrscher Charles Lebrun (S. 189) eigneten sie sich grundsätzlich an, um sie in der Ausübung ihrer Kunst freilich bald mit eklektischen Anschauungen zu vermischen. Der Rückschlag gegen die einseitige Nachahmung der Antike und ihre äußerliche Verwertung durch Lebrun erfolgte dann durch Schriften wie die von Roger de Piles und Charles Perrault hauptsächlich auf dem Gebiete der Malerei, auf dem wir sie weiterverfolgen werden. Lehrreich aber ist, daß gegen die Mitte des 18. Jahrhunderts der berühmte Architekt und Bauschriftsteller Germain Boffrand (S. 160) die leichten Rokokoformen, die er selbst im Innenschmuck ausgiebig verwandte, in seinen Schriften grundsätzlich verwarf.

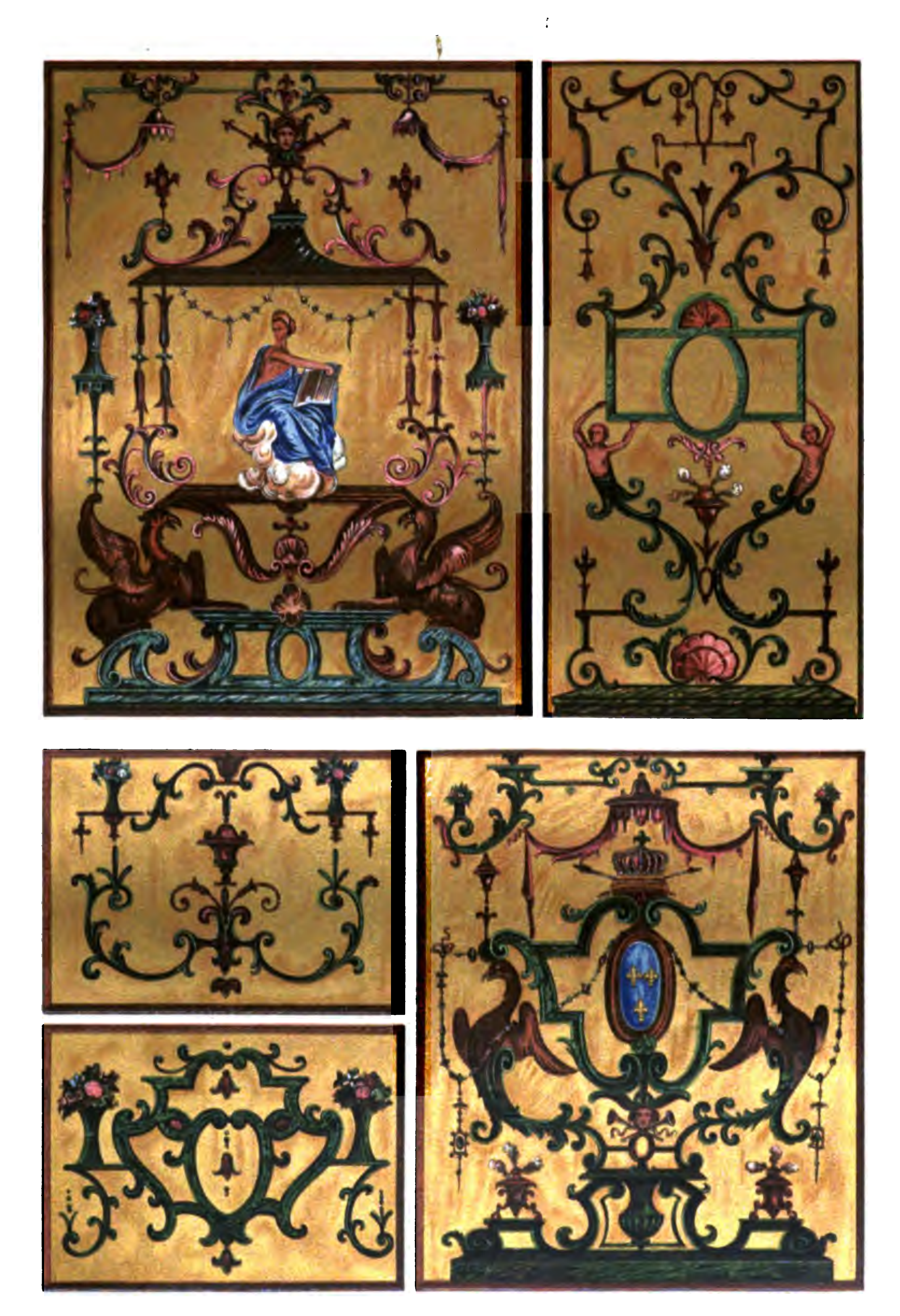
Für die Entwickelungsgeschichte der französischen Baukunst dieses ganzen Zeitraums von der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts an schließen sich an die Bücher von Müntz, Palustre und Lemonnier noch die Schriften von Berty, Choisy, Lechevalier-Chevignard, de Croy, Darcel, Daviler, Dussieux, Geymüller, Guilmard, Gurlitt, Lance, Lübke, Rouyer und Vachon an. Über den Begriff und das Wesen des Rokokos aber haben sich in Deutschland namentlich die Arbeiten von Dohme, Geymüller, Gurlitt, Jessen, Schmarsow, Schumann, Semper und Springer ausgelassen.

Lassen die meisten Forscher die französische Hochrenaissance 1564 mit Delormes Tuilerienbau (Bd. 4, S. 565—566) der französischen Spätrenaissance Platz machen, die sich schon einige barocke Freiheiten gestattet, so rechnet Geymüller das Tuilerienschloß noch zur Hochrenaissance, um die französische Spätrenaissance erst mit Delormes Tode 1570 beginnen und bis 1594 andauern zu lassen. Wir legen auf die schematische Abgrenzung selbstgeschaffener Begriffe kein großes Gewicht. Gewiß ist, daß mit Delorme namentlich der ältere Jacques Androuet Ducerceau (Bd. 4, S. 567), der erst nach 1584 starb, der Schöpfer der freien, reizvollen, uns gerade wegen ihres persönlichen Lebens ansprechenden Formen der französischen Baukunst ist, die wir in Italien schon als Frühbarock zu bezeichnen pflegen. Diese Richtung entwickelte sich in den letzten beiden Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts namentlich außerhalb Paris einigermaßen selbständig weiter. In Südfrankreich blüht die von Nicolas Bachelier (um 1485 bis nach 1566; Bd. 4, S. 557) gegründete Schule von Toulouse, wo Arbeiten, wie die phantastischen, mit Puttohermen geschmückten Fenster des Hôtel Lasbordes (1555) als Spätwerke Bacheliers selbst gelten, aber in der Rue Fermat auch ein Wohnhaus mit wirklich barockem Türaufbau aus der zweiten Hälfte des Jahrhunderts erhalten ist. In Burgund gehören Bauten hierher wie das hübsche Palais de Justice (1582—85) zu Besançon von Hugues Sambin, dessen Holzschnittwerk über die Formen in der Baukunst 1572 erschienen war, aber auch Schlösser wie das zu Sully, das sich trotz seiner barocken Fensteraufsätze durch ernste, stille Verhältnisse auszeichnet. Im französischen Flandern aber kommen Bauschöpfungen in Betracht, wie die Nebenseiten des Rathauses von Arras, deren zweites Obergeschoß und deren überladene Dachfenster phantastisch über den Begriff einer Spätrenaissance hinausweisen.

In Paris wurde in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, wie Batiffol gezeigt hat, langsam nach Lescots Plänen namentlich am Louvre weitergebaut. Unter Katharina Medicis Regentschaft entstand gleichzeitig mit den 1566 begonnenen Tuilerien die „Kleine Galerie", die nach Süden vorspringende Verlängerung des Westflügels des Louvrehofes, die zur Seine hinabführt. Ihr erstes Stockwerk bildet die „Apollogalerie". Lescot blieb Hauptleiter des Louvrebaues. Als er 1578 starb, trat Baptiste Androuet Ducerceau (um 1545—90), der älteste Sohn Jacques', an seine Stelle. Heinrich IV. aber nahm den Baumeistern die Oberleitung, um sie seinen „Intendanten" zu geben. Berühmt ist der „Surintendant" Jean de Fourcy, der dieses Amt von 1594 bis 1625 bekleidete. Unter ihm wurde 1594 Louis Métezeau zum Louvrebaumeister ernannt und gleichzeitig der Bau der „Großen Galerie" in Angriff genommen, die, im rechten Winkel von der „Kleinen Galerie" ausgehend, am Seineufer entlang nach Westen zu den Tuilerien führte. Ihr Erdgeschoß enthielt Läden, Werkstätten und Künstlerwohnungen; ihr Obergeschoß war als Verbindungsgang zwischen dem Louvre und den Tuilerien gedacht. Ihr unteres Ende mündet in den Florapavillon, neben dem die Tuilerien standen. Während die reichere, östliche Hälfte der Großen Galerie, die auch in der Mitte von einem Pavillon unterbrochen und gehoben wird, mit prächtigem Doppelpilastergerüst im

französischen Spätrenaissancestil verkleidet ist, leitet ihr schlichterer, westlicher Teil, der einschließlich des Florapavillons auf Baptistes Bruder Jacques Androuet Ducerceau den Jüngeren (um 1550—1614) zurückgeführt wird, mit seiner nüchternen „großen Ordnung" schon zum „klassizistischen" französischen Stil des 17. Jahrhunderts hinüber, während gleichzeitig der nordisch-völkische Rückschlag in den ersten Backsteinhäusern mit Hausteinverbrämungen an der Place Royale (jetzt Place des Vosges) und an der Place Dauphin in Paris zutage trat. Dieser gallofränkisch, wenn nicht gar niederländisch wirkende malerische Baustil wurde besonders im ländlichen Schloßbau Frankreichs weitergebildet.

Aber auch sonst fehlte es in Frankreich noch im vollen 17. Jahrhundert keineswegs völlig an Bauten, die als vereinzelte Nachzügler der Mischkunst der französischen Renaissance die nordisch-völkische inmitten der herrschend gewordenen südlich-völkischen Richtung des französischen Doppelwesens vertraten. Hierher gehören z. B. die malerische, von älteren Rundbogenarkaden getragene Schauseite des Rathauses von La Rochelle (1605), die 1610 begonnene, noch hoch und spitz gegiebelte, von gotischer Fensterrose über schwerem Rustika-Säulenportal durchbrochene Fassade von Saint-Étienne-du-Mont in Paris (Taf. 26) und die schöne, trotz ihrer drei Säulenordnungen noch mittelalterlich dreinblickende Vorderseite von Saint-Pierre zu Auxerre (Yonne), die aus der Mitte des 17. Jahrhunderts stammt. Als gallofränkisches Erbteil gab auch die galloromische Baukunst des 17. Jahrhunderts die hochansteigenden Dächer, die jetzt als „gebrochene" Mansardendächer (S. 155; nach dem Baumeister Mansard benannt) aus steilerem Unter- und flacherem Oberteil bestanden, nur in Ausnahmefällen auf. In der freieren Nebenrichtung des Innenschmuckes der französischen Paläste und des Beiwerkes an Tür- und Fensterumrahmungen aber unterscheidet Geymüller eine „bizarre" von einer „barocken" Art. Unter jener versteht er die scharfgeschnittene, elegante, manchmal naturalistische Weiterbildung der italienischen Zierformen Bramantes und Rafaels, einschließlich der Grottesken; unter der barocken Art aber jene massiveren, leder- oder teigartigen, gerollten oder gewellten Verzierungen, die ursprünglich von Michelangelo ausgegangen waren, dann in den Niederlanden weitergebildet und von dort als Kartuschen- und Rollwerk, das schließlich in Knorpelwerk überging (Bd. 4, S. 455), nach Frankreich eingeführt wurden. Hier wurden sie aber immer nur sparsam und maßvoll verwendet. Jene bizarre Richtung findet sich schon in Türaufsätzen des Hôtel de Sully in Paris aus dem frühen 17. Jahrhundert, blüht im Hôtel d'Ormesson (de Mayenne; 1680) daselbst, übertrumpft sogar das barocke Element in manchen großen Deckendekorationen Lebruns und gipfelt schließlich in vielen Ornamentstichen Daniel Marots (1660—1718), die Jessen in Lichtdrucken herausgegeben hat. Diese bilden, wie die Schmuckformen Jean Bérains des Älteren (1637—1711), mit ihrer Einschaltung geradliniger und winkliger Motive in die Wellenlinien und Ranken die Grundlagen des Stils Ludwigs XV., den wir als Rokoko zu bezeichnen pflegen. Die Ziermotive eines Sitzungssaales des Justizpalastes zu Rennes (Taf. 25) veranschaulichen uns einigermaßen die Übertragung des Stils Bérains auf die architektonische Flächenverzierung. Die barocke Stilrichtung hingegen, die mit ihren fetten, rundlichen Bildungen in der französischen Baukunst, obgleich sie den Stil Ludwigs XIII. kennzeichnet, doch eben nur eine Neben- und Unterströmung bleibt, tritt uns schon an einer Seitentür der Kirche Saint-Paul et Saint-Louis in Paris (1627—41) entgegen, entfaltet sich in der Fassade der Marienkirche zu Nevers zu breiter Pracht und spiegelt sich besonders in Barbets „Altären und Kaminen" wider, die Bosse gestochen hat (1633). Selbst in der strengen Frühzeit Ludwigs XIV. erscheint dieses barocke Element z. B. in Pugets



Tafel 25. Verzierungen aus einem Sitzungssaale des Justizpalastes zu Rennes.

Nach P. Gélis-Didot und H. Lafillée, „La Peinture décorative en France“. Paris (1897—99).

Rathausportal zu Toulon (1655—57) und in manchen Teilen der großen Deckendekorationen Lebruns. Eine dritte Nebenrichtung, die Geymüller als realistisch-rationalistisch bezeichnet, verzichtet soviel wie möglich, wenn auch nie so folgerichtig wie unsere ähnliche heutige Richtung, auf die überlieferten alt- oder neurömischen Einzelformen, um nur der Vernunft und dem eigenen Triebe zu gehorchen. Als Hauptbeispiele dieser Nebenrichtung werden der Außenbau der Kirche Sainte-Marie in der Rue Saint-Antoine und die Porte Saint-Denis an den Boulevards zu Paris (Abb. 76) genannt. Beide wirken zweifellos in besonderem Maße französisch.

Die klassische alt- und neurömische Hauptrichtung aber beherrschte mit ihren Kirchenkuppeln, die erst seit Ludwig XIII. wirklich in Aufnahme kamen, und mit ihren Säulen- und Halbsäulenfassaden, die schließlich in steife Pracht aufgingen, das ganze Zeitalter Ludwigs XIII. und Ludwigs XIV.



Abb. 76. François Blondels Porte Saint-Denis in Paris. Nach Photographie von Lévy in Paris.

Die genannten Haupt- und Nebenströmungen kennzeichnen übrigens oft genug verschiedene Werke derselben Meister, so daß die Künstler, wenngleich sie die Hauptträger der Entwickelung bleiben, doch von dieser abhängig erscheinen.

Salomon de Brosse (geb. zwischen 1552 und 1562, gest. 1626), dessen Wirken Reade eingehend untersucht hat, war der große französische Baumeister, der von der Zeit Heinrichs IV. zur Zeit Ludwigs XIII. hinüberleitet. Er war ein Enkel des älteren, ein Neffe und Schüler des jüngeren Jacques Androuet Ducerceau (S. 148). Da er Protestant war, hat man seinem kraftvollen, aber nüchternen Klassizismus auch protestantischen Charakter zugeschrieben. Zu seinen nichterhaltenen Werken gehörte der berühmte protestantische „Tempel“ zu Charenton in seiner nach einem Brande 1623 erneuerten Gestalt: eine bewußte Nachahmung der altrömischen Marktbasilika, ein weiträumiger Rechteckbau, inwendig zweigeschossig von Säulengalerien umzogen, das Emporensystem in seiner folgerichtigen Gestalt, der Urtypus des ganzen protestantischen Kirchenbaues. Übrigens genügen Brosses erhaltene Hauptwerke, ein Palast und eine Kirchenfassade in Paris, um seinen Stil zu kennzeichnen. Der Palast ist das Palais du Luxembourg, das Brosse seit 1615 für Maria Medici errichtete, die als Vorbild das Heim ihrer Jugend, den Palazzo Pitti in Florenz, wählte. Seinem Grundriß und Aufbau nach ist das Schloß mit seinen vier einen Hof umschließenden Flügeln, die durch vier hochdachige Eckpavillons verbunden sind, freilich eine durchaus französische Anlage. Nur die Verkleidung wurde dem Palazzo Pitti entlehnt, wenn auch nicht der mächtigen alten Vorderseite dieses Palastes, so doch der Gartenseite Ammanatis mit ihren in Rustikabindung eingeschnürten Halbsäulen (S. 13). Der Bau wirkt ernst und massig, doch nicht besonders wuchtig und groß. Die erwähnte Kirchenfassade de Brosses aber, die 1616—21 ausgeführt wurde, ist

die der Kirche Saint-Gervais (Taf. 27). Die drei Säulenordnungen übereinander kommen hier in klassisch-römischer Reinheit zur Geltung. Die beiden unteren Geschosse nehmen mit ihren enger an die Mauer gelehnten vier dorischen und ionischen Säulenpaaren die ganze Breite der Fassade ein. Das dritte Geschoß, dessen beide dünneren korinthischen Säulenpaare weiter von der Wand entfernt stehen, hat nur die Breite des Mittelschiffs. Die Mitte des Erdgeschosses deckt ein klassischer Dreieckgiebel. Das zweite Obergeschoß, das den Bau schon als solches von allen italienischen Kirchen unterscheidet, trägt einen Flachbogengiebel. Alles greift fest und klar ineinander. Das Ganze wirkt etwas kalt und absichtlich, doch männlich rein und kräftig.

Von den Baumeistern, die zur Zeit Ludwigs XIII. blühten, namentlich von den jüngeren Mitgliedern der Künstlerfamilien Ducerceau und Métezeau, interessiert uns Jean I Androuet Ducerceau (vor 1590 bis nach 1649) als Erbauer des erwähnten Hôtel de Sully, der jüngere Clément Métezeau (1581—1652) als Meister des einschiffigen korinthischen Pilaster-Langhauses des Oratoire in Paris. Eine nähere Würdigung aber verdienen Jacques Lemercier, Philibert le Roy und François Mansard.

Jacques Lemercier (um 1585—1654), der sich in Italien gebildet hatte, gehörte zu den fruchtbarsten und phantasievollsten Baumeistern seiner Zeit. Er war der Lieblingsarchitekt Richelieus, für den er seit 1627 das gewaltige, in der Revolution zerstörte Fürstenschloß Richelieu in Poitou, seit 1629 das prächtige, leider in Umbauten aufgegangene Palais Cardinal, das nachmalige Palais Royal, in Paris erbaute. Er war aber auch Baumeister Ludwigs XIII., der ihm schon 1624 die Fortsetzung des Louvrebaues auftrug. Den Westflügel und den westlichen Teil des Nordflügels führte er nach den Entwürfen Lescots (Bd. 4, S. 565) weiter, den westlichen Mittel- und Durchgangspavillon, den berühmten Pavillon de l'Horloge, aber fügte er nach eigenem Entwurf hinzu. Manchen Kunstfreunden erscheint dieser Pavillon als das schönste Stück französischer Baukunst. Jedenfalls bildet er mit Lescots Flügeln den eigentlichen „Louvrestil". Vorspringende korinthische Doppelsäulen gliedern die beiden Untergeschosse, Pilaster das Zwischengeschoß unter dem zweiten Obergeschoß, dessen Doppelgiebel vor dem kuppelartigen Hochdach von schlanken Karyatidenpaaren getragen wird. Alles dies schloß sich glücklich dem Stile Lescots an; in den Säulen des Durchgangs aber griff Lemercier zu den kräftigeren Formen de Brosses.

Auch an Kirchenbauten war Lemercier beteiligt. Den Bau der klassischen Kuppelkirche des Val-de-Grâce (Taf. 28), die Mansard begonnen hatte, leitete er nach dem Zerwürfnisse Mansards mit der Behörde bis zur Höhe des inneren Hauptgesimses; Clément Métezeaus Oratoire-Kirche (s. oben) versah er mit der halbrunden Apsis und dem selbständigen ovalen Kuppelbau des Priesterchors. Den etwas gedrückten Bau der kreuzförmigen Flachkuppelkirche Saint-Roch begann er, führte jedoch nur den Chor mit seiner ovalen Marienkapelle aus. Daß diese Ovalformen als solche jene barocke Unterströmung verraten, ist uns bereits geläufig. Lemerciers kirchliches Hauptwerk aber war die Kirche des Universitätsgebäudes La Sorbonne, das er seit 1629 für Richelieu errichtete. Die Sorbonne-Kirche (1635—56) ist nicht nur die erste wirkliche große Kuppelkirche Frankreichs, sondern zeichnet sich vor den meisten ihrer italienischen Schwestern auch durch die allseitige Durchbildung ihrer vier Fassaden aus. Der Kuppelraum ist ein griechisches Kreuz mit kurzen Armen, denen sich jedoch im Osten der Chorraum mit Seitenkapellen und vortretender halbrunder Apsis, im Westen das Langhaus mit Seitenkapellen dergestalt vorlegt, daß der ganze Grundriß ein Rechteck bildet. Korinthische Pilaster gliedern die Räume. Die Kuppel erhebt sich über hoher, von Fenstern durchbrochener



Tafel 26. Die Kirche Saint-Étienne-du-Mont in Paris.

Nach Photographie von Lévy in Paris.



Tafel 27. Salomon de Brosses Schauseite der Kirche Saint-Gervais in Paris.

Nach Photographie von Lévy in Paris.

Trommel. Das steile Aufstreben der Kuppel wird dadurch erreicht, daß die äußere Kuppelschale nicht aus Stein, sondern, wie stets in Frankreich, aus einem Holzgerüst besteht. Vor dem nördlichen Querschiff liegt eine klassische, auf vier Säulen ruhende Giebelvorhalle. Die Westfassade begnügt sich mit einem Giebel über dem schmaleren Obergeschoß, das durch römische Pilaster gegliedert ist, wie das breitere Untergeschoß durch korinthische Säulen. Die Ecktürmchen auf dem Kuppelunterbau sind, wie die Laterne, mit „glockenförmigen Hauben" bedeckt. Als Ganzes betrachtet, zeichnet der Bau sich durch klassische Einheitlichkeit aus; aber auch er wirkt in seiner durchdachten Konstruktion mehr auf unseren Verstand als auf unser Empfindungsleben.

Hauptsächlich als Schöpfer des Schlosses Ludwigs XIII. in Versailles lernen wir Philibert Le Roy kennen, der erst durch Batiffols Forschung der Vergessenheit entrückt worden. Daß Lemercier das Versailler Schloß, das an die Stelle des 1624 abgebrochenen älteren trat, erbaut habe, verfocht noch Geymüller gegen Lemonnier. Daß es zwischen 1631 und 1634 von Philibert le Roy, dem „Architecte de Sa Majesté", dessen Geburts- und Todesjahr unbekannt ist, errichtet worden, hat Batiffol urkundlich sichergestellt. Das Versailler Schloß Ludwigs XIII., das später von dem großen Schlosse Ludwigs XIV. aufgesogen wurde, war weder geräumig noch eigenartig, aber mit maßvollem Geschmack in guten Verhältnissen gestaltet. In der „Cour de marbre" des jetzigen Riesenschlosses hat sich ein Stück seiner Schauseite erhalten, eine jener Backsteinfassaden mit Hausteinverbrämungen (S. 148), die den Stil Ludwigs XIII. kennzeichnen. Um 1630 war Le Roy an der Kirche Saint-Sulpice beschäftigt; aber der Entwurf dieser Kirche war schon 1615 Christophe Gamard übertragen worden, einem sonst wenig bekannten Architekten, der 1643 mit dem Chorbau begann.

Schwungvoller und charaktervoller als Le Roy, aber auch als Lemercier erscheint François Mansard (1598—1666). Wie abhängig er anfänglich von Salomon de Brosse war, zeigt seine in Nachbildungen erhaltene Fassade der ehemaligen Kirche des Feuillants (1629) zu Paris, die eine beinahe genaue Wiedergabe der beiden Obergeschosse von Saint-Gervais (S. 150) war. In seiner Marienkirche der Rue Saint' Antoine dagegen schuf er (1632—34) einen um so selbständigeren kleinen Kuppelbau, dessen Äußeres sich möglichst wenig an die Einzelformen der Antike anlehnt, während sein Inneres, kreisrund mit acht Pilastern unter der Kuppel, viereckig durch die Eckkapellen, im klassischen Formenschatze schwelgt.

Im allgemeinen verband gerade Mansard den strengsten Anschluß an die klassischen Einzelformen mit der edelsten eigenen Stilempfindung. Daß er auch den Entwurf zur Kirche Val-de-Grâce geschaffen, deren Bau 1645 begann, wissen wir bereits. Nach Lemerciers Beteiligung vollendete ihn Pierre Lemuet (1591—1669), der Verfasser gelehrter Architekturbücher, unter Mitwirkung Gabriel Leducs (gest. 1708) und anderer. Im wesentlichen scheint Mansards Entwurf maßgebend geblieben zu sein (Taf. 28). Der mächtig überkuppelten Zentralanlage ist hier ein bedeutenderes, mit edlen korinthischen Pilastern unter ruhigen Tonnengewölben gegliedertes Langhaus vorgelegt. Hinter der Halbkreisapsis aber liegt eine der besonderen runden Marienkapellen. An der vornehmen Fassade ordnet die vorspringende, von zwei Säulenpaaren getragene Giebelvorhalle des Erdgeschosses sich gefällig dem Mittelgiebel des Obergeschosses unter. Die barocke Unterströmung bricht in den mächtigen Schneckengewinden hervor, die zwischen dem schmaleren Obergeschoß und dem breiteren Untergeschoß vermitteln. Der Gesamteindruck ist aber auch hier der einer kühlen, kräftigen Spätrenaissance.

Auch im Schloßbau war Mansard vielfach beschäftigt. Über festungsartigem Unterbau und unter hohen Dächern erheben sich die beiden ernsten Hochrenaissancegeschosse seines Flügels

des Schlosses zu Blois. Das Untergeschoß ist durch ionische, das Obergeschoß durch korinthische Doppelpilaster gegliedert. Vor allem aber ist sein Landschloß Maisons bei Saint-Germain-en-Laye (seit 1642) ein Wunder lebendiger französischer Hochrenaissance in voller Barockzeit: köstlich in der Verbindung seiner Einzelstücke, wie der vorspringenden Terrassen der Seitenflügel, mit der Natur, in ihrer Trennung durch hohe Sonderdächer und in ihrer Wiedervereinigung durch ihre klassischen dorischen und ionischen Pilaster und Säulen. Nur leise mischen sich auch hier barocke Anklänge, wie die Durchbrechung der Grundlinien der Giebel, hinein.

Der gleichzeitige französische Jesuitenstil, wie er durch Étienne Martellange (1569 bis 1641), dem Charvet und Bouchot Schriften gewidmet haben, und durch François Derand (1588—1644) vertreten wird, wirkt allerdings teils italienischer, teils flämischer als der französische Spätrenaissancestil des 17. Jahrhunderts, aber nur wenig schwerer und schwülstiger. Besonders Martellange, von dessen zahlreichen Jesuitenkollegien das jetzige Hospice de la Charité in Lyon einen Begriff gibt, handhabt den römischen Stil seiner Zeit mit schlichter Strenge. Derand dagegen neigte zum flämischen Barock, wie die dreigeschossige schmale Höhe seiner Fassade von Saint-Paul et Saint-Louis in Paris (1627—41) und das lederartige Roll- und Kartuschenwerk des Inneren dieser Kirche beweisen.

Immer majestätischer und prächtiger, aber auch immer kälter entwickelte die französische Baukunst sich dann in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts unter dem Kardinal Mazarin und Ludwig XIV., der 1661 selber die Zügel der Regierung ergriff. Den französischen Hauptarchitekten dieser Zeit, die uns beschäftigen müssen, wie Levau, Blondel, Perrault und Hardouin-Mansard, gesellen sich als Wand- und Deckenkünstler Meister vom Range Lebruns, den wir unter den Malern kennenlernen werden, aber auch die Meister, die, was sie auch selbst gebaut haben, zunächst als Architektur- und Ornamentstecher in die Fußtapfen des älteren Ducerceau (S. 147) traten. Ihnen verdanken wir die Kenntnis vieler zerstörter Gebäude und eine lebendige Anschauung der Entwickelungsphasen der Verzierungskunst. Zu diesen Kupferstecher-Architekten gehört Jean Marot (um 1619—79), der mit seinem Sohne Daniel Marot (1660—1718) zahlreiche Entwürfe, ausgeführte Gebäude und Verzierungsmotive stach, gehört Jean Lepautre (1617—82), der Tausende von kunstgewerblichen Musterblättern im Stile des strengeren französischen Halbbarocks schuf, gehört auch dessen Bruder Antoine Lepautre (1621—82), der zwar durch Bauschöpfungen, wie sein geistreich dem winkligen Grundstück angepaßtes Hôtel de Beauvais in Paris, als Architekt bekannt geworden ist, seine stärkste Erfindungskraft aber in seinen Idealentwürfen entfaltete, in denen die barocke Unterströmung oft genug die klassizistische Oberströmung verdrängte. Daß Daniel Marot mit Jean Bérain (1637—1711) ins Rokoko vorauswies, ist schon angedeutet worden (S. 148).

Wir müssen uns an die genannten großen Baumeister des Zeitalters Ludwigs XIV. halten, die gewissermaßen eine „Schule von Versailles" bilden. Wenn ihre Bauten auch das italienische Barock zur Voraussetzung haben, so spricht sich in ihrer wuchtigen Geradlinigkeit, in ihrer scharfkantigen Begrenzung der tragenden und der getragenen Teile, in ihrer Belastung der fast ganz aus Säulenordnungen und großen Standbildernischen bestehenden Wände mit schweren, von wuchtigen Simsen getragenen Prachtdecken doch mehr die Empfindung der Spätrenaissance als des Barocks im eigentlichen Sinne aus.

Louis Levau (1612—70) erwarb sich seine Sporen auf dem Gebiete des palastartigen Wohnbaues, auf dem er eine zweckmäßigere Gestaltung des Grundrisses durchsetzte. Sein

Schloß Vaux-le-Vicomte bei Melun (seit 1643) gab den alten französischen Grundriß mit vier Eckpavillons, freilich nicht als erstes, zugunsten eines Hauptbaues mit vorspringenden Seitenflügeln auf. Neu für Frankreich war der große ovale Hauptsaal im Erdgeschoß gegenüber dem quadratischen, mit toskanischen Säulen geschmückten Mittelvorsaal, zu dessen Seiten die schlichten Treppen angebracht waren, die in Frankreich meist unscheinbar blieben, weniger eigenartig der Außenbau mit seinen reichen, klassisch in drei Ordnungen gegliederten Flachgiebelfassaden. Levaus Pariser Hauptpalast, das Hôtel Lambert de Thorigny, das eine Schmalseite der Straße zukehrt, ist ausnahmsweise durch sein schönes, unten von dorischen, oben von ionischen Säulen getragenes Treppenhaus an der rückwärtigen Schmalseite des Hofes ausgezeichnet. Zum Louvrebaumeister wurde Levau 1654 ernannt. Als solcher baute er mit seinem Schüler François Dorbay (gest. 1671) die Innenteile des gleichseitigen Haupthofes im Sinne Lescots und Lemerciers aus, verband aber im Sinne seiner Zeit am Mittelpavillon der Südseite die beiden Hauptgeschosse durch eine durchgehende große korinthische Ordnung. Als dann der Weiterbau des Louvre 1665 in andere Hände überging, wurde Levau als Baumeister Ludwigs XIV. in Versailles beschäftigt, wo nach dem Willen des Königs ein neuer, alle Schlösser der Welt an Größe und Schönheit übertreffender Prachtbau sein altes behagliches Jagdschloß wie ein Königsmantel umspannen sollte. Nach und nach entstanden unter Levaus Leitung neue Nebenflügel und Höfe. Levau entwarf aber auch die mächtige Gartenschauseite, die in manchen Beziehungen an Berninis nicht ausgeführte Louvrefassade (S. 154) anknüpfte. Aus dem elffenstrigen zurückliegenden Hauptkörper springen zwei siebenfenstrige Eckflügel vor, die im Rustika-Erdgeschoß durch Rustika-Arkaden miteinander verbunden sind. Über diesen zieht sich vor den Fenstern des ersten Stockwerks des breiten Mittelbaues eine offene Terrasse entlang. Das Hauptgeschoß, das über hohen Rechteckfenstern mit breitgelegten Relieftafeln geschmückt ist, wird durch mächtige ionische Säulen und Halbsäulen gegliedert. Über dem Hauptgesims aber erhebt sich noch eine Attika mit nahezu quadratischen Fensteröffnungen, und über diesen zieht sich vor italienisch-flachem Dache die bekrönende Standbilderbalustrade entlang. So erscheint Levaus Versailler Fassade noch auf Abbildungen von 1674.

Auf dem Gebiete der kirchlichen Kunst leitete Levau seit 1655 den Bau der Kirche Saint-Sulpice in Paris (S. 161), deren Vollendung erst einem späteren Zeitraum angehört, schuf er seit 1661 aber wieder mit seinem Schüler Dorbay das verhältnismäßig barocke Collège des quatre Nations mit seiner breit-ovalen Kuppelkirche, das jetzige Institut de France. Die strenge klassizistische Richtung nahm bei Levau erst mit den Jahren zu. In der kalt prunkenden Schloßfassade von Versailles feierte sie ihre Triumphe. Zu mächtigerem Ausbau des Louvre, vor allem zur Schöpfung einer würdigen östlichen Hauptfassade wurde 1665 kein Geringerer als der große Italiener Lorenzo Bernini (S. 20) nach Paris berufen. Sein großzügiger, aber kühler Entwurf gliederte die ungeheure Länge der dreigeschossigen, nach italienischer Art mit flacher Statuenbalustrade bekrönten Hauptfassade durch vierfenstrige Eckrisalite und ein elffenstriges Mittelrisalit, kennzeichnete das Erdgeschoß der ganzen, somit fünfteiligen Fassade durch schlichte, derbe Quaderung als Sockel der beiden Obergeschosse und zog diese durch gewaltige, durchgehende korinthische Halbsäulen in ein einziges zusammen. Berninis Entwurf mißfiel jedoch; der Meister mußte unverrichtetersache wieder abreisen.

Als Sieger aus dem Wettbewerb um die Ostfassade ging Claude Perrault (1613 bis 1688), der Arzt und Baumeister, hervor, der sich später, den Anschauungen seines Bruders, des Dichters und Kunstgelehrten Charles Perrault (1628—1703), entgegen, als Klassizist vom

reinsten Wasser offenbarte. Der Grundstein zu Perraults Fassade (Abb. 77) wurde 1665 gelegt, 1680 war sie vollendet. Sie gliedert sich durch die beiden Eckrisalite und ein mit flachem Dreieckgiebel gekröntes Mittelrisalit. Von Bernini ist der Gedanke der sockelartigen Gestaltung des Erdgeschosses und der Zusammenfassung des ganzen Oberbaues durch eine große korinthische Ordnung übernommen. Jedes der drei Risalite trägt vier Säulen- oder Pilasterpaare. Vor den beiden dazwischen zurücktretenden langen Flügeln aber stehen je sechs Doppelsäulenpaare nebst Ecksäulen so weit von der Wand entfernt, daß sie einen wirklichen Säulengang vor diesen bilden. Man redet daher von den „Kolonnaden" Perraults. Geymüller meint, diese Säulenfront sei nebst der Turmfront von Notre-Dame das einzige Bauwerk von Paris, das, wenn man von Italien kommt, den Eindruck des Monumentalen und Majestätischen in höherem Sinne des Wortes erwecke. Bewundern werden auch wir ihre stolze Pracht,



Abb. 77. Claude Perraults Kolonnadenfassade des Louvre in Paris. Nach Photographie von Lévy in Paris.

ohne freilich von ihr erwärmt oder begeistert zu werden. Mit einer ähnlichen, aber anliegenden Fassade versah Perrault auch die südliche, der Seine zugekehrte Seite des Louvrehofes; und dieser Fassade zuliebe erhöhte er die Attika Lescots an zwei Seiten zu einem vollen Stockwerk, so daß nur noch der Westflügel des Viereckbaues den alten klassischen, nicht klassizistischen Louvrestil bewahrt.

Von Levaus Nachfolgern ist der ältere François Blondel (1618—86), der gleich 1671 Mitglied, 1672 Direktor der neuen Académie d'Architecture wurde, besonders berühmt durch seine triumphbogenartige Porte Saint-Denis (Abb. 76), die zwar antikisierende Simse und Profile, aber keine Säulen oder Pilaster zeigt und an ihren Seitenwänden neben dem Mitteldurchgang mit steilen, plastisch verzierten Reliefpyramiden geschmückt ist. Von Blondels Beteiligung am Bau des Berliner Zeughauses werden wir später hören. In seinem Architekturbuche bekennt er sich bereits als bewußten Gegner des schwingenden Barockstils Borrominis. Seine Porte Saint-Denis gehört zu den selbstschöpferischsten französischen Bauten der Zeit (S. 149).

Mit Jules Hardouin-Mansard (1646—1708), einem Großneffen François Mansards (S. 151), schließt die Reihe der großen französischen Baumeister des 17. Jahrhunderts. Sein Schwager Robert de Cotte (1656—1735), der ihm als Schüler und Gehilfe vielfach

zur Seite stand, gehört seiner selbständigen Wirksamkeit nach erst dem nächsten Zeit- und Stilabschnitt an. Jules Hardouin-Mansard ist noch Klassizist, wenngleich er die Strenge der Auffassung seines Großonkels und Blondels in seinen mit Lebrun gemeinsam geschaffenen Dekorationen zugunsten eines freieren Schwunges milderte und in seinen eigensten Schöpfungen französische Eleganz mit dem klassizistischen Pathos zu verbinden suchte. In seinen Privathotels, die wir hier nicht aufzählen können, trug er auch dem Streben der Zeit nach wohnlicherer Verteilung und Einrichtung der Räume Rechnung. Auf ihn geht z. B. die Anordnung von Spiegeln über den Kaminen, auf ihn die Ersetzung der Wandteppiche durch Täfelungen in



Abb. 78. Jules Hardouin-Mansards Kriegssaal im Schlosse zu Versailles. Nach Photographie von Lévy in Paris.

kleineren Zimmern zurück. Jene gebrochenen „Mansardendächer“ (S. 148) mit vorspringenden Dachstubenfenstern erhielten nach ihm, obgleich er sie nicht erfunden, ihren Namen.

Mansards frühes Hauptwerk, das Schloß Clagny bei Versailles (1676—79), das feine Heim der Gräfin von Montespan, war ein Pavillonbau mit im Rechteck vorspringenden Seitenflügeln. Das Lustschloß Marly, welches folgte, war ein kleines, nach dem Muster von Palladios Villa Rotonda (S. 17) um eine Mittelkuppel angeordnetes Landhaus. Seine Um- und Anbauten am Schlosse zu Versailles dehnten sich bis 1682 aus, dem Jahre, in dem der Hof nach Versailles übersiedelte. An der unregelmäßigen Hof- und Stadtseite versah er einige Nebenflügel mit hohen Dächern. Levaus Gartenfassade aber gestaltete er, ohne sie, wie behauptet wird, zu verbreitern, für den Eindruck insofern völlig um, als er die breite Mittelterrasse vor dem zurücktretenden Hauptbau mit der berühmten, siebzehn Fenster langen

Spiegelgalerie schloß, die Lebrun ausstattete. Die Fassade wurde dadurch in eine Flucht gebracht, und ihre hohen Rechteckfenster wurden nach Beseitigung der über ihnen eingelassenen Relieftafeln zu Rundbogenfenstern überhöht. Im Inneren des Schlosses wurden einige Haupträume, wie der Kriegssaal (Abb. 78), der Friedenssaal und der Ochsenaugensaal, der nach dem breit-ovalen Fenster seiner Schmalseite benannt wurde, nach Hardouins Entwürfen mit verschiedenfarbigen, von Pilastern oder Halbsäulen mit reichen Vergoldungen eingerahmten Marmorwänden geschmückt; im Garten aber schuf er die ionische „Kolonnade" und die toskanische Rustikawand der Orangerie.



Abb. 79. Jules Hardouin-Mansards Schloßkapelle in Versailles.
Nach Photographie von Lévy in Paris.

Seit 1688 folgte das Gartenschloß Groß-Trianon zu Versailles, ein flachgedeckter, eingeschossiger Doppelsäulen- und Balustradenbau, der Fest- und Wohnräume zu vorübergehendem Gebrauch enthielt.

In Paris aber beteiligte Jules Hardouin-Mansard sich (1684—86) durch die Anlage großer, von gleichmäßig gestalteten Häusern umgebener Plätze, wie der kreisrunden Place des Victoires und der rechteckigen Place Louis le Grand (jetzt Vendôme), großsinnig an der Entwickelung der modernen Städtebaukunst. Als völlig er selbst tritt er uns auch in seinen Kirchenbauten entgegen. Notre-Dame zu Versailles (1684—86) bildet ein lateinisches Kreuz mit schlichter Vierungskuppel und dorischen Pilastern vor den Arkaden des Langhauses. Eigenartiger ist seine Schloßkapelle in Versailles (seit 1699; Abb. 79), die, da ihre Stirnseite ins Schloß übergeht, nur ihre Langseiten und ihren Chor frei in den Schloßhof erstreckt. Zweigeschossig wie alle alten Schloß- und Burgkapellen, ist sie inwendig im niedrigen Erdgeschoß an allen



Tafel 28. François Mansards Kirche Val-de-Grâce in Paris.

Nach Photographie von Lévy in Paris.



Tafel 29. Jules Hardouin-Mansards Invalidenkirche in Paris.

Nach Photographie von Lévy in Paris.

Seiten von Pfeilerarkaden, im hohen Hauptgeschoß mit einer Emporengalerie umgeben, deren klassische kannelierte korinthische Säulen ein gerades Gebälk tragen. Des Meisters kirchlicher Hauptbau aber ist der Invalidendom (Taf. 29) in Paris, dessen hohe Kuppel (1680—1706) zum Wahrzeichen der Seinestadt geworden ist: ein gleichmäßig durchgebildeter Zentralbau mit hoher, zweistöckiger, zylindrischer Trommel und schlanker, dreischaliger, in ihren Oberteilen aus Holz erbauter Kuppel über quadratischem, zweigeschossigem Unterbau mit leicht vorspringenden, giebelgekrönten Mittelrisaliten. Das Innere bildet im mittleren Kuppelraum ein korinthisches achtsäuliges Rund mit vier Kreuzesarmen und vier runden Eckkapellen. Im Äußeren ist das Erdgeschoß mit dorischen, das Obergeschoß mit korinthischen Pilastern geschmückt. Auch das vorspringende Säulenportal der Hauptfront wird nur im Obergeschoß von einem flachen Dreieckgiebel bekrönt. Die Hohlkehle zwischen der Kuppel und der luftigen Laterne erhöht den Eindruck des Eleganten, der diesen in seiner einseitigen Höhenbildung einzigen Musterbau der klassischen französischen Baukunst an der Jahrhundertwende auszeichnet.

Wir können die französische Baukunst dieser Zeit aber nicht verlassen, ohne einen Blick auf die unzertrennlich mit ihr verbundene Gartenkunst zu werfen.

Bis tief ins 16. Jahrhundert hinein herrschten in Frankreich, wie überall diesseits der Alpen, die ebenen, schachbrettartig aufgeteilten Gartenanlagen, deren einzelne Blumen- oder Staudenfelder mit niedrigen Buchsbaumhecken eingefaßt zu sein pflegten. Von einer organischen künstlerischen Verbindung dieser Anlagen mit dem Hauptgebäude, zu dem sie gehörten, war kaum die Rede. Auch noch der Garten, den Simon de Caus 1612 neben dem Heidelberger Schlosse anlegte, war in dieser absondernden, aber nichtssagenden Art gehalten. Selbst die Gärten, die Jacques Androuet Ducerceau (S. 147) in seinem großen Werke über die Bauten Frankreichs veröffentlichte, stehen noch auf diesem Boden. Im Verlaufe des 17. Jahrhunderts aber begannen die Franzosen damit, die Gartenanlagen der meist an Bergabhängen gelegenen italienischen Villen nachzuahmen, deren Terrassen, Treppen, Balustradengeländer, Brunnen und Wasserkünste sich unmittelbar der Hauptachse des Wohnhauses anschlossen, dessen Raumbildung sie ins Freie hinein fortsetzten. Aber sie paßten den italienischen Berggartenstil, dem sie den holländischen Kanalgartenstil gesellten, selbständig ihrem flacheren Gelände und ihren weiträumigen Schloßplänen an; und diese französischen Gartenschöpfungen sind auf lange Zeit hinaus maßgebend für die architektonische Stilisierung der nächsten landschaftlichen Umgebung größerer Schloßbauten geblieben. Längst ist man in unserer Zeit zu der Einsicht zurückgekehrt, daß größere freistehende Baudenkmäler nur durch derartige, hauptsächlich geradlinig stilisierte Gartenanlagen zur vollen baukünstlerischen Geltung gebracht werden. Ihren Terrassen und Treppen, ihren Wasserbecken, ihren Brunnen und ihren Teppichbeeten schließen sich ihre in nächster Nähe des Hauses von niedrigen Buchsbaumhecken, in weiterer Entfernung von höheren Strauchhecken eingefaßten Staudenfelder, Baumgänge und zurechtgeschnittenen waldartigen Haine, in großen geometrischen Gestaltungen zusammengefügt, an. Um die Mitte des Jahrhunderts schrieb Claude Mollet, der Gartenkünstler Ludwigs XIII., der die Gartenanlage von Fontainebleau bereits im neuen Sinne gestaltet hatte, über seine Kunst. Eine weitere Stufe der Entwickelung bezeichnet der deutlicher unter italienischem Einfluß entstandene Garten des Palais du Luxembourg in Paris, an dessen Gestaltung Salomon de Brosse selbst mitgearbeitet hatte. In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts brachte André Lenôtre (1613—1700) zuerst an jenem Schlosse Vaux-le-Vicomte, dann vor allem an den Schlössern zu Versailles die neue Gartenkunst zur Vollendung. „Lenôtre", sagt Ranck,

„schuf aus dem bisher nur regelmäßigen Garten einen architektonischen.“ Das Schloß von Versailles wurde auf eine hohe Terrasse von gewaltigen Abmessungen gelegt. In einiger Entfernung vom Schlosse zieht sich, von seiner Mitte ausgehend, eine breite, schnurgerade Lichtung, in der ein Kanal durch ein breiteres Wasserbecken hindurchführt, von allmählich höher werdenden Laubhecken eingefaßt, die anfangs Blumenbeete, dann Strauchfelder, schließlich Baumhaine umrahmen, weit in die Ferne hinaus. Zahlreiche Nebendurchsichten, die einander kreuzen, strahlen vom Schlosse oder von Ruhepunkten des Hauptausschnitts aus. Innerhalb der grün umhegten Einzelfelder wurden lebendig-sprießende Festsäle oder lauschige grüne Gemächer, Theater und Spielstätten aus dem Dickicht ausgespart. Wasserkünste, Spring- und Fallbrunnen belebten die weiträumigen Anlagen, die mit einem Heer von marmornen Standbildern bevölkert wurden. Gerade die Weiträumigkeit der französischen Schloßbauten dieses Zeitalters, die durch ihre Gartenanlagen mitbedingt und miterfordert war, wirkte auf ganz Europa als nachempfindens- und nachahmenswert; und gerade durch ihre klare, verstandesmäßige Prachtentfaltung hat die französische Baukunst des 17. Jahrhunderts weite Kreise in ihren Bann gezogen.

Leichtlebig und genußsüchtig, von Frauen beherrscht und auf Frauengunst erpicht, nach Anmut, Heiterkeit und Behaglichkeit verlangend, betrat dann das 18. Jahrhundert die Weltbühne, in dem, wie schon angedeutet, Frankreich entschiedener als je zuvor die Weiterentwickelung übernahm.

Französischen Ursprungs ist gleich auf dem Gebiete der **Baukunst** jener neue, aus dem italienischen Barock Borrominis, Guarinis und Cortonas hervorgewachsene Zeitstil, den die deutsche Kunstwissenschaft in der Regel schlechthin als **Rokoko** bezeichnet. Dem Ausdruck Rokoko war die Bezeichnung „Rocaille“ vorausgegangen, die Muschelwerk und Felsgrottenwerk bedeuten kann, als Stilbezeichnung aber, wie Geymüller gezeigt hat, zunächst ans Muschelwerk anknüpft. Wenn wir auch nicht so weit gehen wie dieser Forscher, der als „Rokoko“ nur die schwülstigen Auswüchse des „Rocaille“ bezeichnet sehen will, so verstehen auch wir unter Rokoko doch nicht sowohl den Inbegriff aller Stilrichtungen der Zeit Ludwigs XV. (1715—74) als jenen leichten, phantasievollen Ausstattungsstil dieser Zeit, der sich, vom Esprit Gaulois getragen, nicht nur dem Barock Italiens und Deutschlands, sondern auch dem Palladiostil Frankreichs und Englands als neue Schöpfung gegenüberstellt. Es ist der fast nur zur Ausschmückung von Innenräumen angewandte Verzierungsstil, der, höchstens lisenenartige Wandstreifen zulassend, alle stützenden und tragenden Pilaster der Wandgliederung in Rahmenwerk, alle Umrahmungen aber in vorzugsweise S förmig geschweiftes Muschel-, Stab-, Band-, Blüten-, Blatt- und Rankenwerk auflöst und schließlich sogar den Gesetzen der Symmetrie nach Möglichkeit aus dem Wege geht. Wenn Schmarsow mit Recht darauf aufmerksam macht, daß dieser Innenschmuck doch oft genug von einer neuen, freien, auf behagliche Lebensführung zugeschnittenen Raumverteilung, einer wohnlicher gelagerten Raumgestaltung und einem leichteren, alle scharfen Kanten abrundenden, in großen Fenstern und Flügeltüren schwelgenden Auf- und Außenbau getragen werde, um eine gemeinsame Bezeichnung für den Gesamtstil zu rechtfertigen, so möchten wir gerade den Ausdruck „Rokoko“ doch schon angesichts des Widerspruchs der Franzosen nur in möglichst beschränktem Sinne gebrauchen.

Dieser ganz leichte freie Zeitstil vertritt jedoch selbst in Frankreich, seinem Mutterlande, nur eine der Stilströmungen des 18. Jahrhunderts. Das Rokoko fehlt in einigen Ländern,



Tafel 30. Robert de Cottes Kirche Saint-Roch in Paris.

Nach Photographie.



Tafel 31. Nicolas Servandonis Kirche Saint-Sulpice in Paris.

Nach Photographie.

wie in England, sogar völlig, wogegen es sich in anderen Ländern, wie namentlich in Deutschland, als stärker und langlebiger erweist als in Frankreich selbst. Viel stärker als die Rokokoströmung aber wirkt in ganz Europa auf allen Gebieten des Lebens und der Kunst jene Erkenntnis der Notwendigkeit einer völligen Umkehr, die vielfach schon in der ersten Hälfte des Jahrhunderts zum Durchbruch kommt.

Gleich mit der „Regentschaft" (1715—25) begann, der Auflockerung der Hofsitten entsprechend, die Durchbrechung der strengen Wucht des Stiles Ludwigs XIV. Das bauliche Säulenordnungengerüst der Wände wurde freilich noch beibehalten; aber die Ecken und Kanten wurden abgerundet, die Decken wurden erleichtert, die Übergänge mit reichblühenden Verzierungen verhüllt. Aber erst die Zeit Ludwigs XV. brachte den neuen Stil zur Vollendung.

Als größter Baumeister Frankreichs während der „Regentschaft" erscheint Robert de Cotte (1651—1735), der Schüler und Schwager Jules Hardouin-Mansards (S. 154), dessen Schloßkapelle zu Versailles und dessen Schloß Groß-Trianon er vollendete. Die Außenseiten seiner eigenen Kirchenbauten, wie die kalte, unten toskanische, oben korinthische Schauseite des „Oratoire" und die erst 1738 von seinem Sohne vollendete klassische Renaissancefassade der Kirche Saint-Roch in Paris (Taf. 30) gehören der strengeren älteren Richtung an. Sein Herkulessaal im Versailler Schloß ist das letzte Marmorprachtstück des Stiles Ludwigs XIV. In seinen Privathotels aber strebte gerade Cotte nach der freieren und flüssigeren Grundrißbildung, die die Zeit verlangte, führte gerade er die leichtere und beweglichere Ausschmückung ein, die den Stil Ludwigs XV. vorbereitete. Seine Musterschöpfung dieser Art ist sein Umbau des Hôtel de la Vrillière (jetzt Banque de France) in Paris, dessen prachtvolle Galerie dorée, einer der glänzendsten Räume Frankreichs, noch das Wandpilastergerüst aufrechterhält, in den frei geschweiften und bewegten Einzelformen aber, in ihrem realistischen Muschel- und Blattwerk und in ihrem anmutigen plastischen Bildwerk den ungebundenen Eingebungen einer feinen Künstlerlaune nachgibt. Außerhalb Paris schuf de Cotte z. B. die stattlichen bischöflichen Paläste zu Verdun und zu Straßburg und die vornehm angeordnete Place Louis XIV (jetzt Bellecour) zu Lyon.

Von den Meistern, die sich in ähnlicher Richtung wie Cotte entwickelten, ist der ältere Cailleteau, genannt L'Assurance (gest. 1724), als Schöpfer einer Reihe Pariser „Hôtels" mit freier werdender Raumverteilung und leichter werdenden Schmuckformen hervorzuheben. Mit dem Italiener Girardini schuf er z. B. 1722 den breitgelagerten einstöckigen Säulenbau des Palais Bourbon, der als Sitz des französischen Abgeordnetenhauses vielfach umgebaut worden ist.

Raumkünstlerische Innenausstattungen, die die Weiterentwickelung zum Rokoko kennzeichnen, lernen wir am bequemsten in den im 18. Jahrhundert neu verzierten Sälen der Schlösser von Versailles, Fontainebleau und Groß-Trianon, aber auch in einigen Privatpalästen kennen, von denen das Hôtel de Soubise, das jetzige Hauptstaatsarchiv zu Paris, am leichtesten zugänglich ist. Die alte französische Holztäfelung ersetzt hier, von leichtbeschwingten Händen im Rokokorahmenstil geschnitzt und hell bemalt, die schwere, Italien entlehnte Marmorpracht des Stiles Ludwigs XIV. Der Esprit Gaulois besinnt sich auf sich selbst. Viele der besten Verzierungsfolgen dieser Art treten uns aber nur in den gezeichneten und gestochenen, in umfangreichen Sammelwerken herausgegebenen Entwürfen der großen Hauptmeister dieser Kunst entgegen. Den Anfang der Bewegung bildet die Künstlergruppe „Gillot-Watteau", deren raumkünstlerische Entwürfe aus der „grottesken" Richtung „Bérain-Daniel-Marot"

(S. 152) hervorwuchsen und vielfach, ohne sich zum eigentlichen Rokoko umzubilden, in den Stil Ludwigs XVI. hinüberleiten. Von ihren Trägern sind Claude Gillot (1673—1722) und sein großer Schüler Antoine Watteau (1684—1721), deren sogenannte „Affenkäfige", durch Affen belebte Stabverzierungen, sich als ausgeführter Wandschmuck in Chantilly erhalten haben, als Maler und Radierer berühmt.

Unter den Vertretern des eigentlichen Stiles Ludwigs XV. steht Jacques Jules Gabriel (1667—1742), der Leiter der neuartigen Ausstattung des Versailler Schlosses,



Abb. 80. Ein Salon von Germain Boffrand im Hôtel de Soubise zu Paris.
Nach Photographie von A. Giraudon in Paris.

obenan, die, wie P. de Nolhac gezeigt hat, nicht ohne Gabriels Mitwirkung von dem Antwerpener Bildhauer Jacques Verberckt (gest. 1771) und seinem Nebenbuhler Antoine Rousseau, den Hauptmeistern der „Königlichen Schule von Versailles", ausgeführt wurde. Während das Muschelwerk sich in diesem Versailler Rokokostil noch bescheiden unterordnet, spielen natürliche Motive, wie das Palmbaummotiv, eine Hauptrolle in seinem zierlichen Rahmenwerk. Gleichalterig mit Jacques Jules Gabriel war Germain Boffrand (1667 bis 1754), der auch als eigentlicher Baumeister und als Bauschriftsteller gefeiert wird. Von ihm stammt jene feinfühlig neuzeitliche Ausschmückung (1735—40) einer Anzahl von Zimmern des Hôtel de Soubise (Abb. 80), in denen die geraden Linien vollends durch leichte S-Schwingungen ersetzt werden, Muschelwerk und Pflanzenwerk harmonisch ineinandergreifen, die heitere Laune aber überall noch durch feines Stilgefühl gebunden erscheint. Eine Reihe

anderer Pariser Paläste, wie die Hôtels de Montmorency und de Seignelac, hatte Boffrand nicht nur ausgeschmückt, sondern auch gebaut. Seit 1766 aber entfaltete er im Dienste des Herzogs Leopold von Lothringen eine reiche Bautätigkeit in Nancy, das seine schmucke neue Kathedrale und sein mächtiges Herzogsschloß Boffrands kunstreichen Händen verdankt.

Die beiden Hauptvertreter der höchsten Entwickelung des Rokokos sind hauptsächlich durch ihre gezeichneten und gestochenen Entwürfe bekannt. Diese Meister sind Gilles Marie Oppenord (1672—1742), zu dessen ausgeführten Bauwerken z. B. die Hôtels des berühmten Sammlers Pierre Crozat in Paris und Montmorency, zu dessen ausgeführten Verzierungsarbeiten die der Galerie des Palais Royal gehörten, und Juste Aurèle Meissonier (1693 bis 1750), dessen Rokoko, da er in Turin geboren war, auch am deutlichsten an die Hochbarockformen der Turiner Meister, wie Guarini, anknüpft. Zu den Hauptentwürfen, die in Meissoniers „Œuvre“ zusammengestellt sind, gehören, von zahlreichen kunstgewerblichen Gegenständen abgesehen, das wohnliche Haus des Sieur Brethon und die märchenhafte, im freiesten, wie vom Sturme bewegten Linienspiele schwelgende „Grotte“, deren überphantastischen Stil Geymüller allein als Rokoko bezeichnen möchte. Baugeschichtlich ist besonders Meissoniers Entwurf einer Fassade für Saint-Sulpice (1726; S. 153) wichtig. Dieser zeichnet sich bei aller Bewegtheit seiner geschwungenen Umrisse bis zur Spitze des durchbrochenen Mittelturmes durch wohltuende Verhältnisse und einheitlichen Zusammenschluß aus. Bedeutsam aber ist, daß dieser Entwurf nicht genehmigt wurde, daß statt seiner vielmehr der streng klassizistische Entwurf Jean Nicolas Servandonis (1695—1766) zur Ausführung gelangte und bis auf die beiden Seitentürme 1745 vollendet wurde (Taf. 31). Über den zwölf dorischen Säulen der unteren Vorhalle, die die ganze Breite des Gebäudes einnimmt, zieht sich das unverkröpfte klassische Triglyphengebälk hin; und das obere ionische Stockwerk läuft ebenso glatt, von einer Balustrade bekrönt, über dem unteren entlang. Selbstbewußt leitet dieser stattliche Bau den Stil ein, der später nach Ludwig XVI. benannt wurde.

Wie viel schwerfälliger und barocker, aber auch vollsaftiger erscheint dagegen, obgleich sie an Servandonis Fassade von Saint-Sulpice anknüpft, die 1734 von Jean Hardouin-Mansard de Jouy (geb. 1700) errichtete Schauseite der alten Kirche Saint-Eustache (Taf. 32). Mit einem Rest barocken Empfindens ausgestattet, soweit solches in Frankreich überhaupt möglich war, wirken aber auch einige der Gebäude, deren Innenräume dem Rokokostil huldigen. Jenes Hôtel Soubise z. B., das Pierre Alexis Delamair (1675—1745) 1716 errichtete, läßt mit seinem tiefen, von korinthischen Doppelsäulenhallen eingefaßten Vorderhofe und seinem machtvollen, giebelbekrönten, korinthischen Mittelvorsprung von außen die spielende Pracht der Boffrandschen Rokokodekorationen nicht ahnen, die seine Gemächer schmücken. Klarer in der Gesamtanlage, bewegter in den Einzelheiten ihrer reichgegliederten Schauseite aber wirkt Jacques Hardouin-Mansard de Sagonnès (1703—71) Kathedrale Saint-Louis in Versailles (1743—58), deren ionisches Innere wieder in den Stil Ludwigs XVI. hinüberleitet.

Endlich sei François Cuvilliés (1695—1768) genannt, der den Rokokostil nach Deutschland trug. Auf Kosten des Kurfürsten Max Emanuel von Bayern, dessen Kammerzwerg er war, ausgebildet, war er auch nur in Deutschland tätig.

Die Vorherrschaft Frankreichs auf allen Gebieten des Geschmacks, vor allem aber auf dem der raumschmückenden Künste, war um die Mitte des 18. Jahrhunderts in ganz Europa anerkannt.

2. Die französische Bildnerei von 1550 bis 1750.

Die bildnerische Gestaltungskraft, die von jeher ein Erbteil der Franzosen gewesen war, ließ sie auch während der mittleren Neuzeit nicht im Stich. Der Faden der Überlieferung riß nicht ab. Ein begabtes Bildhauergeschlecht reiht sich an das andere. Unsere wissenschaftlichen Hauptführer auf diesem Gebiete aber bleiben nach wie vor namentlich Gonse, Courajod, Vitry, Palustre, Jal, Lemonnier, Dussieux, Jouin, A. Michel und Lami, denen sich jüngere Kräfte, wie in Deutschland E. Hildebrandt, anreihen. Von den großen französischen Bildhauern der Mitte des 16. Jahrhunderts haben wir die beiden älteren, Pierre Bontemps (erwähnt 1536—61) und Jean Goujon, den eigentlichen Schöpfer des französischen Geschmacks (gest. zwischen 1564 und 1568), schon im vorigen Bande als Hauptvertreter der französischen Hochrenaissance auf dem Gebiete der Bildnerei kennengelernt (Bd. 4, S. 571). Als Dritter im Bunde schließt Germain Pilon (1535—90), der zu den jüngeren Mitarbeitern Bontemps' am Denkmal Franz' I. in Saint-Denis gehörte, sich so unmittelbar an diese Meister an, daß wir ihn schon im Zusammenhang mit jenen behandelt haben würden, wenn Pilon nicht seiner ganzen Wirksamkeit nach erst der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts angehörte; und in der Tat machen sich in seiner neuzeitlichen, jenen Meistern gegenüber äußerlich und innerlich bewegteren und belebteren Formensprache Züge genug geltend, die ihn als Hauptvertreter gerade der Spätrenaissance auf dem Gebiete der französischen Bildhauerei erscheinen lassen.

Germain Pilon wird schon 1558 als Mitarbeiter am Grabmal Franz' I. in Saint-Denis genannt. Früher schrieb man ihm hier die acht zart modellierten Flügelknäblein mit gesenkten Fackeln zu, die das Gewölbe schmücken. Michel aber glaubt seine Hand in diesen anmutigen Schöpfungen nicht erkennen zu können, sondern meint, daß die Knäblein, die Pilon an diesem Werke geschaffen, anderweit untergebracht worden sein müßten. Sicher aber arbeitete er für ein Grabmal Heinrichs II. in der Cölestinerkirche die drei weiblichen Gestalten, die auf ihren Köpfen die vergoldete Urne mit dem Herzen des Königs trugen (Taf. 33). Sie gehören jetzt, als Pilons „drei Grazien" bekannt, zu den Schätzen des Louvre; aber gerade sie bringen in ihrem Anschluß an die Schule von Fontainebleau die besonderen Eigenschaften Pilons gegenüber denen Goujons nicht zur Geltung. Als Gegenstück zu ihnen wirken die aus Holz geschnitzten, leider ihrer Vergoldung und ihrer Arme beraubten „Tugenden" im Louvre, die ursprünglich den Schrein der hl. Genoveva trugen. Pilons realistische Ader tritt in seinen Kanzelreliefs der Kirche der Grands-Augustins zu Paris (Abb. 81) besonders deutlich hervor. Seine Hauptwerke aber sind seine unter Primaticcios Oberleitung entstandenen Arbeiten am Grabmal Heinrichs II. und seiner Gemahlin Katharina in Saint-Denis (1564—70). Ihm gehören die beiden packend dargestellten, fast nackten, liegenden Marmortoten des unteren, ihm die beiden lebenskräftigen, natürlich beseelten knieenden Bronzegestalten des oberen Geschosses, ihm nach Dimier aber auch die stehenden bronzenen Eckgestalten der Tugenden, in denen der Manierismus der Schule des Primaticcio am deutlichsten hervortritt. Andere Arbeiten Pilons, wie seine bemalte Tongruppe der schmerzensreichen Maria und sein knieendes Bronzebildnis des Kardinals de Birague, das Gonse als das schönste plastische Bildnis der französischen Renaissance bezeichnete, befinden sich im Louvre.

Pilons Schüler Barthélemy Prieur (um 1545—1621) geleitet uns dann schon über das Ende des 16. Jahrhunderts herab. Seine Liegebilder vom Grabmal des Connetable



Tafel 32. Jean Hardouin-Mansard de Jouys Schauseite der Kirche Saint-Eustache in Paris. *Nach Photographie.*



Tafel 33. Germain Pilons „Drei Grazien“ im Louvre zu Paris.

Nach Photographie.

de Montmorency im Louvre stellen die Verstorbenen nicht nackt und tot, sondern nach mittelalterlicher Sitte wieder schlafend mit betend erhobenen Händen dar; doch verbinden sie moderne Formenfreiheit mit der alten, wahrheitsliebenden Auffassung. Die im Louvre erhaltenen sitzenden Bronzehunde von Prieurs Monumentalbrunnen in Fontainebleau gehören zu den lebensvollsten Tiergestalten des ganzen 16. Jahrhunderts. Prieurs Zeitgenosse, der ältere Pierre Biard (1559—1609), lenkt noch entschiedener als er in die realistischer werdende Zeitströmung ein. Seine berühmten, reichgeschmückten Lettnertreppen in Saint-Étienne-du-Mont in Paris zeigen ihn noch als Zierkünstler echt französischer Renaissance. Seine eherne Ruhmesgöttin vom Grabmal der Marguerite de Foie aber, jetzt im Louvre, von einigen Forschern anderen Meistern zugeschrieben, eine lebhaft bewegte, im Nackten machtvoll natürlich durchgebildete Flügelgöttin, die die Fanfare bläst, gilt älteren Kunstfreunden als Erzeugnis des Verfalls, wogegen sie sich im Sinne einer der Zeitströmungen auch als die Vorahnung einer natürlicheren Kunst begrüßen läßt.



Abb. 81. Predigt Johannes des Täufers. Kanzelrelief Germain Pilons in der Kirche der Grands-Augustins zu Paris. Nach Photographie von A. Giraudon in Paris.

Die deutlichsten Regungen einer Rückkehr zur Natur noch im vollen 16. Jahrhundert verraten in Frankreich die glasierten Steingutarbeiten Bernard de Palissys (um 1510—89), der zu den kräftigsten französischen Künstlern seiner Zeit gehörte. Nachdem er durch eigene Versuche das Emaillieren fayenceartiger Tongefäße gefunden, schuf er sofort seine geistvollsten Schüsseln und Gefäße, die er mit plastischem Getier, mit Schlangen, Fischen, Muscheln und Insekten, bedeckte. Sein Muschelhumpen im Louvre gehört zum Lebensvollsten, wenn auch nicht Stilvollsten der ganzen Art. Später näherte er sich, indem er seine Gefäße mit Gemälden in barocker werdenden Umrahmungen schmückte, dem bewegteren Durchschnittsstil seiner Zeit.

Im 17. Jahrhundert entwickelte die französische Bildhauerei sich in denselben Bahnen und in der gleichen Richtung wie die französische Baukunst.

Die römische Antike und die florentinische Hochrenaissance waren die Sonnen der

französischen Bildhauerei dieses Zeitraums. Daneben machten sich niederländische Einflüsse geltend. Daneben fand aber hier und da, namentlich in der plastischen Bildniskunst, auch ein kräftiger national-französischer Rückschlag statt, der sich teils in unmittelbarer Naturauffassung, teils im Streben nach verstandesmäßiger Klarheit, teils in der Entfaltung echter französischer Eleganz Geltung verschaffte. Der italienische und der niederländische Einfluß gingen in Frankreich zu Anfang des Jahrhunderts unter dem Vortritt des Giovanni da Bologna aus Douai (S. 35) und seines Schülers Pierre Francheville (Francavilla) aus Cambrai (S. 36) Hand in Hand. Heinrich IV. berief Francheville 1601 nach Paris. Das von diesem und anderen vollendete, in der Revolution zerstörte Reiterdenkmal Heinrichs IV. von Giovanni da Bologna wurde erst 1614 auf dem Pont neuf in Paris enthüllt. Franchevilles vier eherne Sklaven vom Sockel dieses Denkmals und ein David seiner Hand haben sich im Louvre erhalten. Es sind Werke, die eine kalte, absichtlich zur Schau getragene Fertigkeit verraten. Als erste Vertreter der „naturalistischen Reaktion unter Ludwig XIII." nennt Gonse, dessen Werk auch neben den Schriften von Lemonnier, Jal, Dussieux, Lami und Aufsätzen der „Archives de l'art français" empfehlenswert bleibt, zunächst Barthélemy Prieur (S. 162) und den älteren Pierre Biard (S. 163), die wir schon kennengelernt haben. Schon ganz im 17. Jahrhundert aber entfaltete seine Tätigkeit Michel Bourdin II (um 1579—1640), dessen derbe, natürliche, etwas provinzielle Art sich in seinen Grabbildnissen, wie denen des Jean Bardeau in der Kirche zu Nogent-les-Vierges und des Großpriors Amador de la Porte im Louvre, ausspricht.

Eine andere Reihe französischer Bildhauer der ersten Hälfte des Jahrhunderts, die in Italien studiert hatten, konnten in ihren Idealschöpfungen den allgemeinen Stil ihrer italienischen Vorbilder nicht verleugnen, bewahrten in ihren Grabdenkmälern und Bildnisbüsten aber eine gesunde einheimische Art. Hierher gehört Simon Guillain (um 1581—1658), der sich nach seiner Rückkehr aus Italien einigermaßen auf sein Volkstum besann, als Schulhaupt bedeutenden Einfluß ausübte und 1648 zu den Gründern der Académie de Peinture et de Sculpture gehörte. Von seinem Hauptwerke, dem Denkmal Ludwigs XIII. und Annas von Österreich (Abb. 82), das 1647 auf dem Pont au Change in Paris errichtet wurde, haben sich die lebenskräftigen, breit aufgefaßten Bronzestandbilder des Königs, der Königin und ihres in großen Reiterstiefeln dargestellten Sohnes Ludwigs XIV. nebst dem manierierten Steinrelief des gefesselten Gefangenen im Louvre erhalten. Hierher gehört aber auch Guillains Nebenbuhler Jacques Sarrazin (1588—1660), der ebenfalls einer der zwölf Gründer der Akademie und ein gefeiertes Schulhaupt war, obgleich oder weil er in seiner Kunst die äußerlichen und theatralischen Seiten des französischen Wesens noch stärker als jener hervorkehrte. Schlicht-natürlich gehalten ist allerdings seine Kindergruppe mit einer Ziege (1640) im Naturgeschichtlichen Museum zu Paris; nur raumschmückend wirksam hingegen erscheinen schon seine Karyatiden an Lemerciers Uhrpavillon des Louvre. Überladen und leer wirkt in seiner neuartigen Pracht, die schon zu den großen Grabmonumenten des Zeitalters Ludwigs XIV. hinüberleitet, sein Denkmal Condés (seit 1646), das jetzt in Chantilly steht. Als trefflichen Bildnismeister aber lernen wir ihn in seiner bewegten, von kräftigem Eigenleben erfüllten Marmorgrabgestalt des an seinem Betpult knieenden Kardinals de Bérulle kennen, das jetzt in der Kapelle des Collège de Juilly aufgestellt ist.

Vollends ins Zeitalter Ludwigs XIV. leiten die Brüder François und Michel Anguier von Eu in der Normandie hinüber. Beide waren Schüler Guillains. François Anguier (1604—69) hat hauptsächlich Grabdenkmäler geschaffen. Sein Denkmal des Jacques-Auguste

de Thou ist teilweise im Louvre wieder aufgebaut worden. Auf dem von Karyatiden getragenen Gehäuse, in dem der mit Bronzereliefs geschmückte Marmorsarg steht, sind die Marmorgestalten de Thous und seiner neben ihm knieenden beiden Gattinnen dargestellt, von denen die der Marie de Barbançon freilich Prieur zugeschrieben wird. Frischeres und Edleres als den de Thou und seine andere Gattin hat Anguier überhaupt nicht geschaffen. Von seinen übrigen im Louvre aufgestellten Grabmälern ist das der Herzöge von Longueville das beste. Das Schlachtenrelief seines Sockels fällt durch seinen schlichten Klassizismus auf.



Abb. 82. Simon Guillains Bronzestandbild der Anna von Österreich im Louvre. Nach Photographie von A. Giraudon in Paris.

Michel Anguier (1612—86) war vielseitiger, fruchtbarer und gewandter als sein Bruder. Berühmt waren seine dekorativen Arbeiten im Schlosse Vaux-le-Vicomte und in den Gemächern Annas von Österreich im Louvre. Weich und gefällig im ganzen, dürftig im einzelnen erscheinen seine weiblichen Allegorien in den Kuppelzwickeln und über den Langhausarkaden der Kirche Val-de-Grâce (1662—67), deren Altarbaldachin mit dem der römischen Peterskirche wetteifert. Am berühmtesten sind seine Bildwerke an Blondels Porte-Saint-Denis (S. 149). Die reichen Trophäenstücke mit allegorischen Gestalten an den vier Wandpyramiden dieses Tores sind durch die Strenge und Schönheit ihres Aufbaues ausgezeichnet; die beiden großen Breitreliefs über dem Hauptbogen, die den Übergang über den Rhein und die Eroberung von Maastricht darstellen, sind anschaulich und flott durchgeführt. Heiter aber tritt Michel Anguier uns in seiner venusartigen Marmorstatue der Amphitrite im Louvre entgegen, die in ihrer eleganten Liebenswürdigkeit immerhin echt französisch empfunden ist.

Auch Gilles Guérin (1606—78) war mehr oder weniger von der realistischen Unterströmung des Zeitalters Ludwigs XIII. ergriffen. Am bekanntesten ist seine jetzt in Chantilly untergebrachte, 1653 von der Stadt Paris bestellte, zugleich naiv und pathetisch wirkende Gruppe des jugendlichen Ludwig XIV., wie er als Sieger der zu Boden gestürzten Gestalt der Fronde den rechten Fuß auf den Nacken setzt. Ludwig XIV. erscheint schon hier, wie in fast allen seinen späteren Bildnissen, in der an sich ohne Zweifel widersinnigen Zwittertracht eines römischen Imperators mit Allongeperücke.

Am deutlichsten tritt die gallofränkische Ader des Zeitalters natürlich bei jenen Bildhauern hervor, die hauptsächlich als Medailleure berühmt sind. An ihrer Spitze steht

Guillaume Dupré von Sissonne (1574—1647). Als Großbildner schuf er wahrscheinlich das schöne Bronzestandbild Heinrichs IV. im Turiner Schlosse, sicher die lebendige Büste des Dominique de Vic von 1610 im Louvre. Als Medailleur aber verfertigte er eine große Anzahl von Schaumünzen, deren über 60 bekannt sind. Scharf, bestimmt, sprechend sind die Profilbildnisse ihrer Vorderseiten, fest, rein und weich die Allegorien ihrer Rückseiten durchgearbeitet. Duprés Denkmünze mit Heinrich IV. auf der Vorderseite, Gabrielle d'Estrées auf der Rückseite trägt die Jahreszahl 1597. Berühmt sind sein Pierre Jeannin von 1618 und seine Maria Medici im Wiener Münzkabinett, sein Brulart de Sillery im Louvre. Wie Dupré von Heinrich IV. zu Ludwig XIII., leitete sein größter Nachfolger, Jean Warin von Lüttich (um 1604—72), über den Courajod geschrieben hat, von diesem zu Ludwig XIV. herab. Seine großen Bildwerke, wie die scharf natürliche Bronzebüste Ludwigs XIII. im Louvre, das Marmorstandbild und die Marmorbüste Ludwigs XIV. in Versailles, verraten in ihrer kraftvollen Lebenswahrheit und sorgfältigen Durchbildung den flämischen Ursprung des Meisters. Seine Schaumünzen aber machten ihn völlig zum Franzosen. Sein Richelieu von 1630, sein Mazarin von 1640, seine Anna von Österreich mit dem kleinen Ludwig XIV. sind Duprés würdig. Die Medailleurkunst blieb fortan ein besonderer Ruhm Frankreichs.

Noch mehr als unter Ludwig XIII. drehte sich unter Ludwig XIV. die ganze französische Kunst um den König, den Hof und ihre Unternehmungen. In Versailles galt es nicht nur, das Schloß mit zahlreichen dekorativen Bildwerken zu schmücken, sondern auch die weiten Räume des Riesenparks mit einem Heer von Statuen und Gruppen zu bevölkern; und Charles Lebrun, dem wir erst unter den Malern nähertreten können, war die Seele aller dieser Unternehmungen. Vielfach gingen sogar die Entwürfe zu plastischen Bildwerken auf ihn zurück. Die selbständigsten künstlerischen Aufgaben boten die Königsdenkmäler auf den öffentlichen Plätzen der Städte, die Bildnisbüsten fürs Innere der Paläste und die Prachtgrabmäler der Großen in den Kirchen. Die gallofränkische Unterströmung ging jetzt, auch in der Bildhauerei, von der Bildnisplastik abgesehen, vollends in der galloromischen Hauptströmung unter; aber schärfer noch als Lemonnier und Gonse möchten wir hier das Gallische im Galloromischen betonen. Aller Aufwand von Pracht und Pathos führte in der französischen Bildnerei nur in Einzelheiten der bauschigen Kleidung und der hier und da wie vom Winde geblähten Gewänder zu barockem Schwulst; und selbst durch den steifsten und kältesten Klassizismus der französischen Bildhauer brechen immer wieder eine gewisse ruhige Klarheit, scharfe Charakteristik und schlanke Anmut als echt französische Eigenschaften hindurch. Ohne in Rom gewesen zu sein, wurde freilich jetzt auch in Frankreich kein Bildhauer mehr für voll angesehen.

Der älteste Hauptmeister des Zeitalters Ludwigs XIV. und der Bildhauerschule von Versailles ist François Girardon von Troyes (1628—1715), der Schüler François Anguiers gewesen und, nachdem er 1652 von Rom heimgekehrt, 1657 Mitglied der Akademie geworden war. Nicht erhalten hat sich sein Reiterstandbild Ludwigs XIV. auf der Place Louis-le-Grand (Vendôme). Der Entwurf dazu im Louvre aber läßt erkennen, daß es sich königlich gemessener Haltung befleißigte. Girardons Marmorbüsten Ludwigs XIV. und seiner Gemahlin im Museum zu Troyes sind großzügig und unnahbar aufgefaßt. Von seinen Versailler Arbeiten ist sein kalt pathetischer „Raub der Proserpina" (1699) im Kolonnadengebüsch am bekanntesten; berühmt aber ist auch seine schon von Lafontaine besungene Marmorgruppe im Park von Versailles, die Apollon, im Bade von Nymphen bedient, in lebensgroßen Rundfiguren ohne

einheitlichen Zusammenschluß der Handlung oder der Linienwirkung in kalter Absichtlichkeit zur Schau stellt (um 1666); und wie wenig geschlossene Einheitlichkeit Girardon auch seinen Ausstattungsstücken verlieh, zeigt z. B. sein vielgenannter, aus Blei gegossener, mit Seewesen geschmückter Pyramidenbrunnen (1672) in Versailles, wenn man ihn mit Hildebrandt Berninis berühmtem Tritonenbrunnen in Rom (S. 42) gegenüberstellt; nur das zu diesem Brunnen gehörende vergoldete Bleirelief der badenden Nymphen verrät neben anmutiger Lebendigkeit ein gewisses Streben nach geschlossener Bildwirkung. Nach Lebruns Entwürfen arbeitete Girardon in der Apollongalerie des Louvre und in der Spiegelgalerie zu Versailles. Lebrun hat wahrscheinlich sogar sein gefeiertes Prachtdenkmal Richelieus in der Sorbonne (1694)



Abb. 83. François Girardons Denkmal Richelieus in der Sorbonne zu Paris.
Nach Photographie von A. Giraudon in Paris.

entworfen (Abb. 83). Auf seinem Ruhelager sinkt der alte Staatsmann, eine naturwahre Gestalt, die freilich noch sterbend rhetorische Handbewegungen macht, rücklings in die Arme der „Religion“, die ihn auffängt, während die „Wissenschaft“ am Sockel, schmerzerfüllt über seine Füße gebeugt, zusammenbricht. Mehr malerisch als plastisch empfunden, ist diese immerhin äußerlich-theatralische Gruppe mit der größten technischen Meisterschaft durchgeführt.

Zu den geschicktesten sonstigen Meistern, die den Park von Versailles ausstatteten, gehören der Römer Jean Baptiste Tuby (1630—1706), die Pariser Jean Raon (1624 bis 1707) und Étienne le Hongre (1626—90). Auch der ältere Pierre Legros von Chartres (1629—1714) beteiligte sich an den bau- und gartenkünstlerischen Bildhauerarbeiten in Paris und Versailles, während sein Sohn, der jüngere Pierre Legros (1666—1717), dem Smouse neuerdings nachgegangen ist, zu den französischen Meistern gehört, die in Rom blieben, um hier im Bannkreise Berninis zu Italienern zu werden. Legros' Hauptwerke, wie seine

Religion, die die Ketzerei mit Füßen tritt, in der Ignatiuskapelle der Jesuskirche und seine Verklärung des hl. Ludwig Gonzaga in der Ignatiuskirche zu Rom (1697—1703) gehören zu den stärksten Leistungen der ganzen Berninischule.

Von den niederländischen Bildhauern, die zu Franzosen wurden, ist neben dem Belgier Gerard van Opstal (1595—1668), dem Rektor der Pariser Akademie (1659), der Sarrazins Mitarbeiter am Uhrpavillon des Louvre und Girardons Nebenbuhler in den Gärten von Versailles war, vor allen der Holländer Martin van Bogaert (1640—94) zu nennen, der unter dem Namen Martin Desjardins 1671 in die Akademie aufgenommen wurde. Von seinem Standbild Ludwigs XIV. auf der Place des Victoires zu Paris haben sich nur die eleganten Sockelbildwerke im Louvre erhalten, wo seine lebenatmende Büste des Malers Mignard sein bestes Können offenbart. Auch jetzt noch also treten uns die Wechselbeziehungen entgegen, die zwischen der französischen Kunst auf der einen, der niederländischen und italienischen Kunst auf der anderen Seite bestanden. Schüler Girardons war, außer dem großen Pariser Robert le Lorrain (S. 173), aber auch der Antwerpener Sebastien Slodtz (1655—1726), der trotz seiner französischen Schulung gewisse Anklänge an die belgische Barockmalerei bewahrte. Sein mächtiger, nicht eben reizvoller Hannibal aus Marmor steht im Louvre. Sein Sohn und Schüler Michel Slodtz (1705—65) gehört halbwegs zur römischen Schule. An der Akademie der ewigen Stadt weitergebildet, schuf er Heiligengestalten und Grabmäler für römische Kirchen, kehrte aber 1747 nach Paris zurück, wo sein Hauptwerk, das aus Marmor und Bronze gebildete Grabmal des Abbé de Gerzy in Saint-Sulpice, entstand. Das knieende Rundbild des Verstorbenen ist wegen seines tiefen Ausdrucks hingebender Andacht berühmt.



Abb. 84. Antoine Coysevox' Büste des Malers Mignard im Louvre. Nach Photographie von A. Giraudon in Paris.

Der Pariser Hauptmeister neben Girardon war Antoine Coysevox (1640—1720), der, noch vielseitiger und fruchtbarer als jener, seine klassizistische Gesamthaltung mit selbständigem Naturempfinden und französischem Schick zu vermählen verstand. Sein Biograph Jouin zählt an 300 Werke seiner Hand. Zu seinen schönsten dekorativen Arbeiten in Versailles gehören seine 23 in Stuck ausgeführten Kindergruppen und seine prächtigen Trophäensträuße in der Spiegelgalerie, gehört aber auch sein Stuckrelief im Kriegssaal, das Ludwig XIV. hoch zu Roß über seine Feinde dahinsprengend zeigt. Aus Marly stammen seine beiden im Tuileriengarten aufgestellten kühn, aber kühl bewegten Flügelpferde, deren eines die Ruhmesgöttin, deren anderes Merkur, den Götterboten, trägt. Im Louvre stehen so tüchtige Bildwerke seiner Hand, wie die Nymphe mit der Muschel und der Hirt mit der Flöte, die der üblichen Formensprache immerhin ein feines persönliches Leben einhauchen, wie der großmächtige Rhonegott, der immerhin ein gewisses Eigenleben atmet, und wie das liebenswürdig bewegte Schreitbild der Marie-Adelaïde von Savoyen, die als leichtgeschürzte Diana mit ihrem Hunde dahineilt. Die unmittelbare Anlehnung an die antike „Diana von Versailles“ im

Louvre (Bd. 1, S. 373) ist hier ebenso unverkennbar wie in seiner hockenden Venus des Louvre die Nachahmung der antiken kauernden Liebesgöttin des Vatikans (Bd. 1, S. 410), von der sich eine nur als Bruchstück erhaltene Wiederholung im Louvre befindet. Von Coysevox' bei allem Schwulst ihrer Allongeperücken scharf und klar herausgearbeiteten Bildnisbüsten gehören die Bronzebüste des großen Condé, die Marmorbüsten Lebruns, Bossuets, des Malers Mignard (Abb. 84) und seiner selbst dem Louvre, stehen die Marmorbüsten jener Marie-



Abb. 85. Antoine Coysevox' Grabmal Mazarins im Louvre. Nach Photographie von A. Giraudon in Paris.

Adelaïde, des Finanzministers Colbert und des Architekten Robert de Cotte in Versailles. Sein stolzes scharfes Bronzestandbild Ludwigs XIV., das 1689 im Hofe des Pariser Rathauses aufgestellt wurde, schmückt jetzt den Haupthof des Musée Carnavalet. Sein weicheres knieendes Marmorbildnis Ludwigs XIV. von dessen Weihedenkmal für Ludwig XIII. aber ist im Chor von Notre-Dame zu Paris untergebracht.

Das älteste jener großen Grabdenkmäler, die das Zeitalter Ludwigs XIV. und Ludwigs XV. kennzeichnen, ist dann das jetzt im Louvre aufgestellte Grabmal Mazarins (Abb. 85), das Coysevox 1692 in schwarzem und weißem Marmor und Bronze ausführte. Auf dem leeren Sarkophage kniet, absichtlich aus der Mitte gerückt, die Marmorgestalt Mazarins mit wohlwollenden und ausdrucksvollen Zügen. Hinter ihm hält ein Engelknabe das römische

Rutenbündel als Sinnbild seiner Macht. Am Sockel sitzen, in Bronze ausgeführt, die kalten allegorischen Gestalten der Tugenden. Coysevox' wirkungsvolles Denkmal Colberts, dessen Hauptgestalt den selbstbewußt aufgefaßten Staatsmann auf den Knieen zeigt, befindet sich in der Kirche Saint-Eustache zu Paris. Am pathetischsten aber ist sein Marmordenkmal des Marquis de Vaubrun und seiner Gattin (1705) in der Schloßkapelle zu Serrant (Maine-et-Loire). Während der Feldherr sterbend zurücksinkt, schaut seine Gattin, mit der Rechten ihre Tränen trocknend, ihm angstvoll in die Augen. Das Sockelrelief, das den Übergang über den Rhein bei Altenheim darstellt, ist aus vergoldetem Blei. Innerhalb des niemals völlig unbefangenen Stils der Franzosen seiner Zeit hat Coysevox immerhin Bedeutendes und jedenfalls französisch Empfundenes geleistet.



Abb. 86. Guillaume Coustous des Älteren „Rossebändiger" von Schloß Marly an der Place de la Concorde in Paris. Nach Photographie von Lévy in Paris.

Coysevox' Hauptschüler, seine Neffen Nicolas und Guillaume Coustou von Lyon, denen Lady Dilke einen eingehenden Aufsatz gewidmet hat, leiten seinen Stil in die leichtere, anmutigere Auffassung des 18. Jahrhunderts hinüber.

Nicolas Coustou (1658—1733), der drei Jahre in Rom gewesen war, arbeitete im Louvre, in Versailles und in Marly neben Coysevox. Bekannt ist sein anmutiger Fries spielender Kinder im Oeil-de-Boeuf-Saal zu Versailles. Am „Voeux de Louis XIII." in Notre-Dame schuf er die Kreuzigungsgruppe. Seine Hauptwerke sind die prächtige, große Gruppe des Rhône und der Saône aus Versailles, die jetzt im Tuileriengarten steht, und das schlanke, sehnige, noch ganz von der Würde des Zeitalters Ludwigs XIV. erfüllte Marmorstandbild Julius Cäsars im Louvre, das nach urkundlicher Überlieferung schon 1713, nach Angabe des Künstlers aber erst 1722 vollendet war. Jedenfalls ist Coustous barock-theatralisches Standbild Ludwigs XV. im Louvre, das zu seinen letzten Schöpfungen gehört, schon von anderem Zeitempfinden erfüllt.

Nicolas' Bruder, Guillaume Coustou der Ältere (1677—1748), war alles in allem wohl noch bedeutender als jener. Seine großen Grabmäler, wie das des Kardinals Dubois in Saint-Roch in Paris, sind allerdings nur Nachahmungen ähnlicher Schöpfungen seines Meisters Coysevox. Seine Königin Maria Leszczynska als Juno im Louvre (um 1730), die dort als Gegenstück zu seines Bruders Ludwig XV. als Jupiter steht, hat die steife Würde dieses Standbildes schon völlig abgestreift. Seine großen, lebensprühenden Rossebändiger von Marly aber (Abb. 86), die jetzt am Eingang der Champs-Elysées stehen, gehen an edler Formenschlankheit, an freier Bewegtheit und an gewollter Naturnähe im einzelnen über ihre antiken und neueren Vorbilder hinaus; und sein Relief des Rheinüberganges im Vorraum der Schloßkapelle zu Versailles verrät in seiner weichen, flüssigen Verfeinerung bereits den Stil des 18. Jahrhunderts, dem es angehört. Auch Gonse läßt diese Meister jedoch dem Künstlerkreise des Grand Siècle.

Außerhalb dieser ganzen Pariser Schule steht Pierre Puget (1622—94), der machtvolle Meister von Marseille, ohne den die französische Bildhauerei des 17. Jahrhunderts ihrer wuchtigsten Fülle entbehrte. Lagrange hat ihm ein ausführliches Buch gewidmet. Von Haus aus Schiffszimmermann, erprobte Puget an der Herstellung des reichen, bemalten Bildschnitzwerks, mit dem damals Bug und Heck der Schiffe geschmückt zu werden pflegten, seine Kunst als Maler und Bildner. Über seine Schiffskunst hat Auquier ein erschöpfendes Werk herausgegeben. Zwanzigjährig ging Puget nach Florenz, wo er sich bei Pietro da Cortona (S. 69) zum Maler bildete. Seine zweite italienische Reise aber führte ihn 1646 nach Rom, wo er sich unter dem Einfluß Berninis und der Antike zum Steinbildhauer entwickelte. Als Südfranzosen zog es ihn von selbst nach Italien. Man könnte ihn als den Vertreter des italienischen Hochbarocks im Sinne Berninis in der französischen Bildhauerei bezeichnen, wenn sein eigenes heißes Temperament ihn nicht über jede Nachahmung hinaus in Bahnen getrieben hätte, die denen Berninis parallel liefen. Mit ungestümem, kräftigem Naturgefühl strebte auch er selbständig nach der plastischen Verkörperung mächtiger Leidenschaft in großer, bewegter Formensprache. Als Steinbildhauer machte er sich zuerst durch seine heftig bewegten, athletischen, unter der Schwere ihrer Last mit schmerzverzerrten Mienen ächzenden Atlanten berühmt, die den Balkon über dem Eingang des Rathauses von Toulon tragen. Die reich mit Muscheln beladenen Hermenfüße, aus denen ihre Halbfiguren hervorwachsen, sind durchaus barock gehalten. Mit Michelangelos Sklaven aber sollte man sie nicht vergleichen. Dazu fehlt ihnen das Stilgefühl, mit dem der große Florentiner seinen Eigenwillen zügelte. Von den Aufträgen, die diese Toulonser Atlanten Puget eintrugen, zeugen Schöpfungen wie sein Herkules im Kampfe mit der Hydra für das Schloß Vaudreuil, jetzt im Museum zu Rouen, und wie der derb-kräftige, in kühnen Richtungsgegensätzen bewegte „Akt" des an einen Felsen geschmiegt ausruhenden „gallischen Herkules" im Louvre.

Um 1660 ließ Puget sich in Genua nieder, wo er außer einigen weichen, malerischen, religiösen Marmorgruppen, wie der „unbefleckten Empfängnis Marias" im Albergo de' poveri und der Madonna von 1670 im Oratorio di San Filippo Neri, vor allem seine charaktervollen Meisterwerke in Santa Maria di Carignano (1661—67) schuf: den naturwahren hl. Sebastian, der, an einen Baum gebunden, sterbend in sich zusammensinkt, und den schwärmerischen hl. Ambrosius, der, in schwerflüssig bewegte Gewänder gehüllt, in barocker Wendung gen Himmel blickt. Puget zeigt in diesen Werken eine Beherrschung des Marmors durch den Meißel, wie sie gleichzeitig nur Bernini zu Gebote stand.

Nach 1670 finden wir Puget wieder als Schiffsbildhauer im Arsenal von Toulon beschäftigt, 1671 aber bestellte Colbert die beiden Marmorbildwerke für Versailles bei ihm, auf denen sein Weltruhm beruht. Beide gehören jetzt dem Louvre. Das eine ist die gewaltige Darstellung des Athleten Milon von Kroton (Abb. 87), der von wilden Tieren zerrissen wurde, da die Spalte des Baumstumpfes, den er mit den Händen auseinanderreißen wollte, ihn festhielt. Seine Linke steckt eingeklemmt im Baumstumpf. Mit der Rechten sucht er vergebens den Löwen abzuwehren, der sich, von hinten anspringend, bereits in ihn festgebissen hat. Der mächtige Leib des Recken krümmt sich mit Anspannung aller Muskeln unter der zwiefachen Qual. Sein schmerzerfüllter Kopf ist ein Seitenstück zu dem des Laokoon (Bd. 1, S. 412 ff.). Durchgeistigt ist hier nichts. Aber das vergebliche Ringen gewaltiger, durch ein herbes Geschick zur Ohnmacht verdammter körperlicher Kraft kommt nach der Empfindung mancher unbefangener Beschauer hier doch Furcht und Mitleid erweckend zum Ausdruck, wogegen andere, vielleicht noch unbefangenere, hier den Schritt, der das Erhabene vom Lächerlichen trennt, schon getan zu sehen meinen. Die Meisterschaft der Marmorbehandlung in der Wiedergabe der Oberfläche des nackten Körpers und seiner Bewegung aber wird von allen anerkannt.


Abb. 87. Milon von Kroton. Marmorstandbild von Pierre Puget im Louvre. Nach Photographie von A. Giraudon in Paris.

Das andere dieser Bildwerke ist das berühmte Hochrelief, das den klassischen Augenblick darstellt, da Diogenes vor seinem Fasse dem mit großem Gefolge hoch zu Roß heransprengenden Alexander bittet, ihm aus der Sonne zu gehen. Rauschendes malerisches Leben erfüllt die Bildfläche. Die Überlastung mit Nebenfiguren und der bauschig flatternde Mantel des Königs mahnen wohl an die barocke Nachbarkunst, der die Franzosen so wenig nachgaben. Aber die Fülle künstlerischer Einzelmotive, die Kraft der dargestellten Volkstypen und die Wucht der Wiedergabe des Vorganges machen das Werk zu einer Meisterschöpfung hohen Ranges.

Weniger überzeugend als Pugets Milon wirkt seine völlig barock empfundene Marmorgruppe des Louvre, die die befreite Andromeda in Perseus' Armen zeigt. Realistischer noch als das Alexanderrelief erscheint Pugets großes Relief der Pest in Mailand (1694) im Sitzungssaale

des Gesundheitsrates von Marseille. Das Museum dieser Stadt aber bewahrt sein großes Marmorrelief mit dem Profilbildnis Ludwigs XIV., das den Eindruck der Adlerzüge des Königs beinahe in der stofflichen Behandlung des Spitzenhalstuches und der Allongeperücke erstickt.

Wenn man Puget den französischen Michelangelo genannt hat, so hat man ihn zu hoch eingeschätzt; aber gerade weil er, nur der Zeitströmung und seinem Naturell folgend, außerhalb der akademischen Entwickelung der französischen Bildnerei des 17. Jahrhunderts steht, packt und fesselt er uns wie kaum ein zweiter französischer Meister seiner Zeit. Jedenfalls gehört er zu den charaktervollsten Erscheinungen der französischen Kunstgeschichte.

Den Übergang vom 17. zum 18. Jahrhundert, dessen Bildhauer Lamis Werk zusammenstellt, hatten tatsächlich in der Pariser Hauptschule schon Meister wie Girardon und Coysevox (S. 166 u. 168) mitgemacht. Innerlich vollzog er sich namentlich in den Schöpfungen der beiden Coustou (S. 170, 171). Der Klassizismus des Zeitalters Ludwigs XIV. bildete, wenn auch in malerisch-barocker Abwandlung, immer noch die Grundlage der französischen Bildhauerei zur Zeit der Regentschaft und selbst Ludwigs XV. Wenn auch die echte Rokokodekoration zum großen Teil aus plastischem Schnitzwerk bestand, das oft von figürlichen Zutaten, wie kleinen Liebesgöttern, durchzogen war, so spiegelt sich die ganze Rokokobewegung in der freien Plastik der Franzosen dieser Zeit doch nur flüchtig und schwankend wider, und auch die Übergänge vom Rokoko zum Neuklassizismus klingen hier nur in leichten Schwingungen mit. Auf der Höhe hält sich, namentlich an Grabmälern, die alte Gewohnheit, in sinnbildlichen Gestalten Gedanken und Vorstellungen zu verkörpern. In der Zunahme begriffen ist die Neigung der Monarchen, auch die Provinzialstädte mit ihren ehernen Reiter- oder Standbildnissen zu beglücken, die Neigung der Bildhauer, sich in freien Schöpfungen zu ergehen, die nur um ihrer selbst willen da sind. Werden wir aber bei den meisten Idealgestalten der französischen Bildhauerei dieser Zeit bei all ihrer Formenreinheit den Eindruck einer gewissen Absichtlichkeit und Geziertheit nicht los, so tritt uns die plastische Bildniskunst Frankreichs um so einwandfreier entgegen. Die besten französischen Bildwerke des 18. Jahrhunderts sind die Bildnisbüsten, die eine wunderbare Frische und Lebendigkeit atmen. Gerade in ihnen kommt jene höchste Meisterschaft zum Durchbruch, die nicht nur alle Stoffe spielend kennzeichnet, sondern auch die Oberfläche des nackten Fleisches mit einer bis dahin kaum gesehenen Eindringlichkeit und Weichheit wiedergibt.

Der einzige wirklich bedeutende französische Bildhauer, der ganz vom Wesen dieser Zeit erfüllt erscheint, war der Pariser Robert Le Lorrain (1666—1747), der 1737 die Leitung der Akademie übernahm. Er war der geistvollste der eigentlichen Schüler Girardons (S. 166), dem er schon bei seiner Arbeit am Grabdenkmal Richelieus zur Seite gestanden hatte. Robert Le Lorrain arbeitete in Marly, in Saverne und in Versailles; er tritt uns als selbständiger Meister von Schwung und Feuer aber vor allem in seinem herrlichen Marmorrelief der Tränke des Sonnen-Viergespanns über dem Stalleingang des Hôtel de Rohan (jetzt Nationaldruckerei) in Paris entgegen. Während das eine der Rosse aus einer großen Muschelschale säuft, die der Sonnengott selbst ihm reicht, geraten die anderen drei, die der Wagenlenker mit Mühe bändigt, in gewaltige Aufregung. Alles ist sprühendes Leben, alles ist luftigste Leichtigkeit, alles ist stärkste, aber anmutigste Bewegung in diesem Meisterwerke, das, zwischen 1740 und 1743 entstanden, auf der Höhe des Zeitalters Ludwigs XV. steht.

Ein Schüler Lorrains war Jean Baptiste Lemoyne (1704—78), den Gonse gleichwohl

als den eigentlichen Erben der Manier Coustous (S. 170—171) und zugleich als den „Initiateur" der neuen Bildnerkunst des 18. Jahrhunderts bezeichnet. Hildebrandt sieht den eigentlichen Rokokobildhauer in ihm. „Die in der Régencefigur nur erst angedeutete Drehung in der Hüfte wird zum Hauptmotiv und Nerv des ganzen Gebildes." Als Beweis dafür nennt Hildebrandt Lemoynes unterlebensgroßes Standbild einer Badenden in englischem Privatbesitz, das als Kleinplastik empfunden ist. Gerade in dieser entfaltet der Stil gewisse Reize. In seinen großen Schöpfungen wirkt Lemoyne denn auch mehr im Sinne des Barocks als des Rokokos. Sein bronzenes Reiterstandbild Ludwigs XV. in Bordeaux ist leider vernichtet. Im Louvre erhalten aber hat sich das Bronzemodell seines Denkmals dieses Königs für Rennes. Der Herrscher, den Soldaten auf den Schild heben, tritt hier als altrömischer Feldherr auf. Im Sinne des Rokokos die Erdenschwere überwindend und zugleich zum jüngeren Klassizismus hinüberstrebend, erscheint Lemoyne in seiner Gruppe der Taufe Christi in Saint-Roch zu Paris. Von seinen köstlichen, persönlichstes Seelenleben atmenden Bildnisbüsten aber seien die der Schauspielerin Clairon im Théâtre-Français, die des Réaumur im Jardin des Plantes und die des Architekten Gabriel im Louvre (Abb. 88) hervorgehoben. Auf dem Gebiete der Bildniskunst liegt Lemoynes wirkliche Meisterschaft.



Abb. 88. Jean Baptiste Lemoynes Büste des Architekten Gabriel im Louvre zu Paris. Nach Photographie von A. Giraudon in Paris.

Als Vertreter der Verschrobenheiten der im Sinne der Kleinplastik empfundenen Großbildnerei der Mitte des Jahrhunderts aber treten uns die Mitglieder einer „Schule von Nancy" entgegen: Jacques-Sigisbert Adam (1670—1747) und seine drei Söhne, von denen Lambert-Sigisbert Adam (gest. 1759) durch sein Standbild der lyrischen Dichtkunst im Louvre und François-Gaspard Adam (gest. 1761), der Hofbildhauer Friedrichs des Großen in Potsdam, durch Schöpfungen wie seine gespreizt bewegte Muse Urania von 1748 in Sanssouci als Mustermeister der übertriebenen Zeitmanier erscheinen, die die Umkehr zu jenem neuen Klassizismus des Zeitalters Ludwigs XVI. hervorrief.

3. Die französische Malerei von 1550 bis 1750.

Während die Baukunst und die Bildnerei Frankreichs sich, wie wir (Bd. 4, S. 567 und 573) gesehen haben, in der Mitte des 16. Jahrhunderts schon zu selbständigen Schöpfungen von hoher künstlerischer Bedeutung hindurchgerungen hatten, in denen Italienisches und Französisches zu neuer Eigenart verschmolzen war, wurde die französische Malerei, was immer sie auch im Übergang vom 15. zum 16. Jahrhundert an völkischen Sonderwerten bereits geschaffen hatte (Bd. 4, S. 60—64), gerade um diese Zeit noch von auswärtigen Meistern beherrscht, die, wie die Italiener der Schule von Fontainebleau und die Niederländer der Pariser und Lyoner Schule der Bildnismalerei, dem französischen Geschmacke ebensowohl entgegenkamen, wie sie ihn zu bilden beitrugen. Wir haben diese Schulen schon bis weit in die zweite Hälfte des Jahrhunderts herab und bis zu ihren ersten in Frankreich geborenen Vertretern verfolgt. Von den französischen Sprossen der Schule von Fontainebleau, die wir kennengelernt haben

(Bd. 4, S. 575—577), lebte Jean Cousin der Jüngere bis 1594, Antoine Caron bis 1593; von den Meistern anderer Schulen wirkte der Bildnismaler François Clouet, der seines Vaters Beinamen Jehannet erbte, bis 1572, der Schmelzmaler von Limoges Lionard Limousin bis gegen 1577; von den Kupferstechern der Schule von Fontainebleau aber sahen wir Etienne Delaune bis 1583, Jacques Androuet Ducerceau (Bd. 4, S. 579) bis 1584 arbeiten.

Grundsätzlich veränderte der Charakter der französischen Malerei sich vor 1600 noch nicht; ihre Meister aus dem ersten halben Jahrhundert der mittleren Neuzeit ließen noch nicht ahnen, daß ihnen unter Ludwig XIII. und Ludwig XIV. Maler folgen würden, die wenigstens von der Mitwelt ihren italienischen, spanischen und niederländischen Zeitgenossen ebenbürtig an die Seite gesetzt werden, unter Ludwig XV. aber Meister, die noch die Nachwelt als Führer verehrt. Die französische Bildnismalerei der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts bewegte sich auch, soweit wir sie noch nicht kennengelernt haben, in den niederländischen Geleisen weiter. Als ihre Hauptvertreter sind noch die älteren Mitglieder der zahlreichen Künstlerfamilie Dumonstier oder Dumoustier (Dumoûtier), wie Dimier schreibt, zu nennen. Zur Schreibweise Dumonstier ist man namentlich seit Labordes und Moreau-Nélatons Ausführungen zurückgekehrt. Von den 17 oder 18 Meistern dieses Namens, die uns vom 16. bis ins 18. Jahrhundert hinabgeleiten, kommt zunächst Geoffroy Dumonstier in Betracht, der 1537 und 1540 unter Mattre Roux (Bd. 4, S. 575) an der Wand- und Deckenmalerei des Schlosses Fontainebleau beteiligt war. Von seinen Söhnen waren die beliebten Bildnismaler Étienne Dumonstier II (um 1540—1603) und Pierre Dumonstier I (nach 1540 bis nach 1599) Hofmaler der Katharina Medici. Von Geoffroys Enkeln waren Daniel Dumonstier (1574—1646), der berühmteste von allen, und Pierre Dumonstier II (1585 bis 1656), die ebenfalls vor allem Bildnismaler waren, schon Hofmaler Ludwigs XIII. Merkwürdig ist aber, daß sich von keinem dieser Dumonstier ein völlig beglaubigtes Gemälde erhalten hat. Sie scheinen ihre Kunst vorzugsweise als Zeichner mit Kohle auf Papier unter größerer oder geringerer Zuhilfenahme von farbigen Pastellstiften ausgeübt zu haben. Wenigstens haben sich fast nur Blätter dieser Art von ihrer Hand erhalten: meist sprechende Charakterköpfe, die auch von den zeitgenössischen Kupferstechern vervielfältigt wurden. Doch ist es schwer, die in verschiedenen Sammlungen erhaltenen Kohle- und Pastellstift-Bildnisse dieser Schule auf die einzelnen Dumonstiers zu verteilen. Die bekannteste Sammlung von Bildnisköpfen Daniel Dumonstiers besitzt das Pariser Kupferstichkabinett.

Die übrigen Meister dieses Kreises pflegen als „zweite Schule" von Fontainebleau zusammengefaßt zu werden. Was wir von ihr wissen, hat Dimier zusammengetragen. Ihre Hauptmeister sind der Antwerpener Franzose Ambroise Dubois (um 1543—1614), der Pariser Toussaint Dubreuil (1561—1602) und der Pariser Martin Fréminet (1567 bis 1619). Als eine Hauptschöpfung Ambroise Dubois', der 1606 Hofmaler der Maria Medici wurde, galten die leider zerstörten Gemälde zur Verherrlichung Heinrichs IV. und der Maria Medici in der Dianagalerie des Schlosses zu Fontainebleau, von denen sich nur einige der weniger bedeutenden in übermaltem Zustande in der Galerie des Assiettes erhalten haben. Seine zweite Hauptschöpfung aber, die 15 Bilder mit Liebesgeschichten des Theagenes und der Chariklea im Ovalsaal des Schlosses sind größtenteils erhalten; eines von ihnen ist ins Louvre gekommen. Diese Bilder zeigen, daß Dubois in der raumschmückenden Wirkung und perspektivischen Durchbildung seiner Gemälde über Primaticcio und Rosso (Bd. 4, S. 575) in neuzeitlichem Sinne hinausstrebte und auch in der Farbenverteilung im

Übergang zu den Meistern des 17. Jahrhunderts steht. Toussaint Dubreuils bedeutendste Schöpfung in Fontainebleau waren die vernichteten 14 Gemälde der Taten des Herkules in dem diesem Helden gewidmeten Saale des Schlosses; nicht minder gerühmt aber wurden seine Gigantenschlacht in der kleinen Galerie (Apollongalerie) des Louvre, die 1661 verbrannte, und seine 78 Darstellungen im Schlosse Saint-Germain-en-Laye, von denen der „Abschied eines Kriegers von einer Königin" in die Ulyssesgalerie zu Fontainebleau gekommen, „die Opfergabe einer Frau" aber von Dimier im Louvre nachgewiesen worden ist. Auch diese Bilder verraten das Streben, Primaticcio in dessen eigenen Bahnen zu überholen. Martin Fréminet endlich, den Heinrich IV. 1602 aus Italien, wo er sich seine Sporen verdient hatte, nach Fontainebleau berief und 1606 zum Oberhofmaler („premier peintre du roi") ernannte, schmückte namentlich die Dreieinigkeitskapelle des Schlosses zu Fontainebleau mit wirkungsvollen Wand- und Deckengemälden, die ihn freilich, wie sein Bild „Merkur befiehlt Äneas, Dido zu verlassen" im Louvre, noch in recht manieristischem Fahrwasser zeigen.

Jünger als diese drei Meister war Jacob Bunel von Blois (1588—1614), der, nachdem er sich in Spanien einen Namen gemacht hatte, von Heinrich IV. mit Toussaint Dubreuil den Auftrag erhielt, jene „kleine Galerie" des Louvre mit Gemälden zu schmücken. Die Darstellungen aus dem Alten Testament und aus Ovids Metamorphosen, die er hier malte, wurden von den Zeitgenossen in den Himmel gehoben; auch sie verbrannten 1661; und da auch die übrigen gepriesenen Schöpfungen seines Pinsels untergegangen sind, bleibt es uns überlassen, inwieweit wir auch in ihm einen Meister anerkennen wollen, der die Übergangsbewegung vom 16. zum 17. Jahrhundert in der französischen Malerei vorwärts drängend vertrat.

Nicht ohne Grund feiern die Franzosen das 17. Jahrhundert noch auf allen Gebieten der Kunst als ihr großes Jahrhundert; und mit besonderer Klarheit spiegelt die Entwickelung ihrer Kunst sich gerade in der französischen Malerei des „Grand Siècle" wider, deren Geschichte in den älteren Werken von Félibien, de Piles, d'Argenville, Lépicié, Mariette, Vitet, de Chennevières, de Montaiglon, Dussieux wie in den neueren Schriften von Blanc, Berger, Dimier, Geneway, Merson, Lemonnier, Marcel, Mantz, Batiffol, Picavet und in zahlreichen Einzelarbeiten gründlich untersucht worden ist. Die Parallelen zur französischen Literaturgeschichte (Corneille, Molière, Racine) treten hier besonders handgreiflich hervor. Der Unterschied zwischen der vielseitigeren, freieren, gewissermaßen nationaleren ersten und der akademisch klassizistischen zweiten Hälfte des Jahrhunderts, deren Richtung sich seit Ludwigs XIV. Selbstherrschaft (1661) doppelt zielbewußt entfaltete, erscheint hier in seiner ganzen Schärfe. Aber auch die Entwickelung der Künste aus vermeintlicher zünftiger Knechtschaft zu angeblicher akademischer Freiheit vollzog sich nirgends so typisch wie in der französischen Malerei dieses Zeitraums. Der Sieg der Akademie über die „Maîtrise", der um 1671 völlig entschieden war, bedeutete tatsächlich doch den Sieg des Hergebrachten über das Selbständige, des Allgemeinen über das Eigenartige, des Erlernten über das Erschaute.

Der Träger der Selbstherrlichkeit der Akademie und des pathetischen römisch-klassizistischen Stils Ludwigs XIV. war, wie schon bemerkt worden (S. 166), der allmächtige Charles Lebrun. Lehrreich sind die drei Stufen des akademischen Unterrichts, die er verlangte und einhielt. Die Anfänger sollten nach der Antike und nach Rafael kopieren. Die Schüler der nächsten Stufe sollten nach der Natur zeichnen, diese dabei aber auf die Formensprache der Antike zurückführen. Die reifen Schüler endlich sollten die Natur selbst wiedergeben, aber im Geiste der antiken Schönheitsregeln, wie Rafael diese angewandt habe.

Gerade seit 1671 aber begann auch, erst versteckter, dann offener, der Kampf gegen die Akademie, gegen Lebrun und selbst gegen Poussin (S. 181), der die Antike und Rafael doch innerlich verarbeitet hatte. Die jüngeren Künstler wollten die Farbe gegenüber der Zeichnung stärker betonen, als es bisher als zulässig gegolten hatte. Als Farbenkünstler wurde Rubens dem Formenmeister Poussin gegenübergestellt. Seit 1675 erschienen zahlreiche Streitschriften für oder wider Rubens oder Poussin. Den „Poussinisten" gegenüber erhoben die „Rubenisten" die Fahne der Freiheit und der Farbe. Der Kunstschriftsteller Roger de Piles gilt, obgleich auch er den Kunstunterricht mit dem Zeichnen nach der Antike begonnen sehen wollte, als der Führer der Rubenisten, die bald den Sieg auf der ganzen Linie erfochten (vgl. S. 191). Der Dichter und Kunstgelehrte Charles Perrault warf Rafael schon 1688 vor, er habe nicht malerisch malen gekonnt, und verlangte 1697, daß die Künstler sich mehr an die schöne Natur als an die Antike hielten. Die durch solche Lehren vorbereitete französische Rokokomalerei wurde meist von ihren Vertretern selbst in ihren akademischen Vorträgen, wenn auch immer mit dem herkömmlichen Augenaufschlag zur Antike, verteidigt. Um die Mitte des 18. Jahrhunderts, sagt Fontaine, hatten die Akademie zu Rom wie die von Paris ihren alten „Dogmatismus" völlig durchlöchert.

Eine Hauptaufgabe der französischen Malerei des 17. Jahrhunderts war die Ausschmückung der Kirchen und Paläste, die wir entstehen sahen, mit mächtigen Wand- und Deckengemälden. Die kirchliche Glasmalerei, die in der gotischen Zeit die Wandmalerei vertreten hatte, lag in den letzten Zügen, wenngleich die lichtgrundigen Apostelfenster von 1625 in der Kathedrale zu Troyes und von 1631 in Saint-Eustache zu Paris noch eine gewisse Weiterentwickelung im Übergang zur Hellglasigkeit zeigen. Die französische Webemalerei aber, deren Teppiche in weltlichen öffentlichen Gebäuden noch oft genug die Wandmalerei ersetzten, errang jetzt von neuem, wenn auch zum Teil unter den Händen niederländischer Werkmeister und Arbeiter, die Vorherrschaft wieder, die sie im 15. und 16. Jahrhundert an die Niederlande abgegeben hatte. Den Werken von Guiffrey und von Müntz über sie reihen sich Schriften von Gerspach und von Fenaille an. Sie blühte in der Provinz wie in Paris und erreichte ihre höchste Entwickelung im „Hôtel" der alten Färberfamilie Gobelin, in der „Manufacture des Gobelins" zu Paris, die der Finanzminister Colbert 1662 unter Ludwig XIV. verstaatlichte. Die Namen der Gobelins übertrug die Nachwelt von der Fabrik auf ihre Erzeugnisse. Die Oberleitung der „Manufacture" erhielt kein Geringerer als der berühmte vielseitige Maler Charles Lebrun (S. 189); die Vorlagen, die sich bis 1662 noch einigermaßen in den durch die Webetechnik bedingten Stilgrenzen hielten, dann aber malerisch reicher und weicher wurden, lieferten außer ihm auch eine Reihe der anderen maßgebenden Maler der Zeit. Übrigens spiegeln die französischen Wand- und Deckengemälde dieser Zeit, so unverkennbar ihr Zusammenhang mit der Entwickelung der gleichzeitigen italienischen Wand- und Deckenmalerei ist, doch alle Besonderheiten des französischen Geschmackes von der kalten, lastenden Wucht des Stiles Ludwigs XIV. bis zu der aufatmenden Freiheit der „Régence" und zu der duftigen, lockeren Leichtigkeit des Stiles Ludwigs XV. noch deutlicher wider als die eigentliche Staffeleimalerei. Die Altargemälde folgen mit ihren Umrahmungen freilich den Fortschritten der raumschmückenden Kunst, der sie sich angliedern, während die eigentlichen, zur Ausstattung von Wohnräumen bestimmten Tafelbilder, die sich in den „Hôtels" des Adels und der reichen Bürger jetzt rasch vermehren, sich nicht immer von vornherein den Schmuckformen der Räume anpassen, die sie beherbergen.

Erhalten hat sich verhältnismäßig wenig von den zahlreichen französischen Wand- und Webemalereien des 17. Jahrhunderts. Doch sorgten die gleichzeitigen französischen Kupferstecher, die sich jetzt ebenfalls im Anschluß an ihre niederländischen Vorgänger zu selbständiger Bedeutung emporarbeiteten, dafür, daß ganze Folgen großer Wand- und Deckendarstellungen wenigstens in den Vervielfältigungen der Schwarzweißkunst auf die Nachwelt kamen. Robert-Dumesnil und Duplessis haben den französischen Kupferstich zusammenfassend behandelt. Wie in Rom um Rafael, in Antwerpen um Rubens, bildeten sich jetzt in Paris Stecherschulen um die berühmten Maler wie Vouet, Poussin, Champagne, Lesueur, Lebrun, Mignard usw., die wir kennenlernen werden. Zu den ältesten Grabstichelkünstlern dieser Reihe gehört Claude Mellan (1598—1688), dessen empfindungsvolle Selbständigkeit in Historien- und Bildnisblättern Gonse in ein helleres Licht gerückt hat. War die Herstellung seines Christuskopfes mit einer einzigen, auf der Nasenspitze beginnenden Spirallinie auch eine Spielerei, so fehlt es selbst diesem Kopfe doch nicht an innerem Leben. Der bedeutendste Vouet-Stecher war Michel Dorigny (um 1617—60), der eifrigste Poussin-Stecher Jean Pesne (1623 bis 1700); der große Gérard Audran (1640—1703) verewigte zahlreiche Hauptbilder Poussins, Lesueurs und Lebruns. Sein Zeitgenosse, der Antwerpener Gerard Edelinck aber, der ein Schüler Cornelis Galles in Antwerpen, François de Poillys (1622—93) in Paris war, vervielfältigte, zum Franzosen geworden, in seiner glänzenden Linientechnik nicht nur Hauptwerke Lebruns und Champagnes, sondern schuf auch selbständige Bildnisse. Andere französische Kupferstecher warfen sich ausschließlich oder vorzugsweise auf das Bildnisfach; und diese französischen Bildnisstecher, die manchmal von anderen gemalte, meist aber doch selbst entworfene Bildnisse stachen, gehören einerseits zu den bedeutendsten Kupferstechern und Bildnismeistern der Welt, anderseits zu den größten Künstlern, die Frankreich hervorgebracht hat. An ihrer Spitze steht Robert Nanteuil von Reims (1623—78), der eine freie Linienmanier mit einer zarten, kurzen Strichelung, durch die er die Fleischteile darstellte, glücklich verband. Sein würdiger Schüler war der Antwerpener Pieter van der Schuppen (1623 bis 1702). Noch glänzender aber entfaltete Antoine Masson (1636—1700), der Großmeister stofflicher Behandlung aller Stoffe, seine Grabsticheltechnik im Dienste einer scharf und wahr charakterisierenden Bildniskunst. Die völlig selbständigen Maler-Radierer, als deren Führer der Lothringer Jacques Callot (1572—1635) erscheint, werden wir unter den Malern kennenlernen.

Die Kleinkunst der Kupferstiche verdrängte gerade im Bildnisfach die Miniaturmalerei der Clouet-Schule, die, wie Bouchot gezeigt hat, im 17. Jahrhundert rasch zu handwerksmäßiger Schwäche herabsank. Nur die französischste Art der Kleinmalerei, die Schmelzmalerei von Limoges, entwickelte sich technisch noch einigermaßen weiter, brachte es aber nicht einmal im Bildnisfach zu künstlerisch selbständigen Leistungen. Ihr berühmtester Bildnismeister des 17. Jahrhunderts, der Genfer Jean Petitot (1607—91), arbeitete meist nach fremden Vorlagen.

Auch die französische Großmalerei war im 17. Jahrhundert keineswegs auf Paris beschränkt. Was die Provinzialmalerei in Städten wie Lyon, Rouen, Nantes, Bordeaux, Montpellier usw. leistete, die zum Teil auch mit staatlichen Kunstschulen beglückt wurden, haben Forscher wie Chennevières, Rondot usw. geschildert. Aber die Fäden der Entwickelung behielt, soweit Rom sie nicht anzog, doch Paris in der Hand. Fast alle namhaften französischen Meister dieses Zeitraums hatten Italien besucht. Neben der römischen Hauptrichtung, in der sich in der ersten Hälfte des Jahrhunderts eine streng antikisierende von einer mehr

eklektischen im Sinne Renis (S. 56) und einer mehr naturalistischen im Sinne Caravaggios (S. 64) abhob, ging in Paris immer noch eine gallofränkische Unterströmung her, deren Unmittelbarkeit unserem Geschmack wärmer entgegenkommt als das Pathos jener Hauptrichtung. Anderseits waren schon unter Heinrich IV. niederländische Meister wie Frans Pourbus der Jüngere (1569—1622), dessen Bildnisse des Königs und seiner Gemahlin im Louvre berühmt sind, nach Paris berufen worden; und unter Maria de' Medici folgte 1621 der große Antwerpener Rubens, der die Galerie des Luxembourg-Palastes mit den berühmten halballegorischen Gemälden aus der Lebensgeschichte der Königin schmückte. Aber Einfluß gewann Rubens erst fünfzig Jahre später in Paris; und zu Franzosen wurden nach Frans Pourbus nur noch einzelne Niederländer, wie der verhältnismäßig selbständig empfindende Brüsseler Philippe de Champagne und der landschaftlich feinfühlige Antwerpener François Millet.

Die Hauptvertreter der gallofränkischen Unterströmung waren die drei Brüder Le Nain von Laon, Antoine (1588—1648), Louis (1593—1648) und Matthieu (1607—77) Le Nain, denen Valabrègue in Frankreich und Grautoff in Deutschland nachgegangen sind. Ihre Hände sind kaum oder gar nicht auseinanderzuhalten. Ein niederländischer Wanderkünstler in Laon soll ihr Lehrer gewesen sein. Ihre schlichten sittenbildlichen Schilderungen aus dem Volksleben, wie die „Schmiede", das „ländliche Mahl" (Abb. 89) und die „Bauernmahlzeit" im Louvre, stehen einzig in der französischen Kunst dieses Zeitraums da. Ihre volkstümlichen Gestalten sind individuell und frisch gesehen, aber handlungslos, wie Photographengruppen, zusammengeordnet. Ihre Pinselführung ist trocken, ihr Gesamtton grau, aber von Einzellichtern durchspielt. Erst hundert Jahre später lenkte Chardin wieder in die Bahnen ein, die sie gewiesen hatten.


Abb. 89. Ländliches Mahl. Gemälde der Brüder Le Nain im Louvre. Nach Photographie von F. Hanfstaengl in München.

Geistreicher und urwüchsiger sind die Darstellungen aus dem Volksleben von der Hand des Lothringers Jacques Callot (1592—1635), dem Meaume, Bouchot, Vachon und Hermann Nasse gute Bücher gewidmet, zuletzt aber Levertin in Deutschland und Plan in Belgien sich zugewandt haben. In Rom durch den Kupferstecher Philippe Thomassin, in Florenz durch den Radierer Giulio Parigi gebildet, ist Callot selbst auch nur als Radierer und Zeichner bekannt. Lebendiger Wirklichkeitssinn und schöpferische Einbildungskraft paaren sich in seinen meist kleinfigurigen Darstellungen, die man namentlich des unheimlich gespenstischen Zuges wegen, der in einigen von ihnen hervortritt, mit den Erzählungen E. T. A. Hoffmanns zu vergleichen liebt. Einzig ist, wie lebendig er Massen zu beleben, wie scharf er noch Gestalten im kleinsten Maßstab zu umreißen und wie kühn er den Blick durch stark vergrößerte Vordergrundsfiguren in die Ferne zu leiten versteht. Seine lebendigen Radierungen aus dem italienischen Volksleben, wie die fünfzig „Capricci di varie figure" (1617), machten ihn rasch berühmt. In Florenz wurde er Hofkünstler Cosimos II., in Nancy

1621 Hofkünstler Karls IV. von Lothringen. Seine Schilderungen des nordischen Volks- und Kriegslebens sind von völkischem Eigenleben erfüllt. Wirken manche seiner skizzenhaften Radierungen mit ihren langen, dünnen, kleinköpfigen Gestalten auch manieriert genug, so sind seine sorgfältig in malerischer Ätztechnik durchgeführten Hauptfolgen, wie die Geschichte des verlorenen Sohnes (1635), die Zigeunerzüge (1625—28), die kleinen und die großen „Misères de la Guerre" (7 und 18 Blatt; 1632 und 1633), doch wahre Wunder an unmittelbarer Auffassung, scharfer Charakteristik, malerischer Gruppen- und Massenbildung sowie geistreicher Einfügung der Gestalten und Gruppen in die leicht hingeworfenen offenen Landschaften. Die Schrecken des Dreißigjährigen Krieges spiegeln sie mit grausiger Deutlichkeit wider. Callots Passion von 1631 und sein Marienleben von 1635 gehören, so figurenreich sie sind, zu den allerkleinsten Blättern, die jemals radiert worden sind. Nasse, der die Entwickelungsgeschichte des Meisters gut dargestellt hat, zählt 142 Schöpfungen seiner Hand, von denen viele aus größeren Blätterfolgen bestehen. Nach Plan enthält Callots Werk 890 Nummern. „Er schuf", sagt Nasse, „der Radierkunst eine neue Technik und eine neue rhapsodische Form, er wirkte mit seiner ‚Welt des Mikrokosmos' befruchtend und anregend auf ungezählte Stecher aller Länder, aller Zeiten."

Ein echter Franzose, der Callot und den Le Nain verwandt erscheint, ist Abraham Bosse (1605—78), der Radierer von Tours (Schrift von Valabrègue), der lebensvolle Schilderer der Typen, Trachten und Sitten der höheren Stände Frankreichs, denen er wahrheitsliebend, aber keineswegs rücksichtslos, den Spiegel vorhält.

Den Spuren der italienischen Realisten des Jahrhunderts hingegen folgt Valentin de Boulogne (Le Valentin) von Coulommiers (1591—1634), dessen Name und Lebensdaten, nachdem Dauvergne sie festgestellt hat, nicht immer wieder verschoben werden sollten. Er lebte und starb in Rom. Schon sein großes, für die Peterskirche gemaltes, jetzt im Vatikan verwahrtes Gemälde des Martyriums der Heiligen Processus und Marcinianus kennzeichnet ihn als Nachfolger Caravaggios. Seine Historienbilder im Louvre und in französischen Provinzialsammlungen, wie sein „Emmaus" in Nantes, seine „Würfler um des Heilands Rock" in Lille, bestätigen diesen Eindruck. Vollends caravaggesk aber erscheinen seine lebensgroßen Sittenbilder, wie die beiden Konzertstücke, die Wahrsagerin und die Trinker im Louvre. Seine Kunst zweiter Hand, in der manchmal ein Funke französischen Empfindens aufglüht, gehört trotz ihres Realismus der gallorömischen Richtung an.

Auch Jacques Courtois von Saint-Hippolyte in der Franche-Comté, der nach vielbewegten Lehr- und Wanderzügen in Rom, wo er vorzugsweise gelebt hatte und starb, Jacopo Cortese, il Borgognone, genannt wurde (1621—75), einer der berühmtesten Schlachtenmaler des 17. Jahrhunderts, gehört zu den französisch-römischen Realisten. Eine niederländische Ader hatte er höchstens, insofern sein Vorbild Michelangelo Cerquozzi (S. 72) niederländische Einflüsse verarbeitet hatte. Offenbar aber hatten auch die Schlachtenbilder Salvator Rosas (S. 73) es ihm angetan. Zur französischen Kunstgeschichte gehört er eigentlich nur seiner Geburt nach. Er stellte vorzugsweise massig bewegte, geschlossen angeordnete, reichfarbig gesehene Reiterschlachten vor breit aufgefaßten, in gelblichen Staub und Rauch gehüllten Landschaften dar, die seinen Bildern, wie sie uns z. B. im Louvre, in Dresden und in römischen Sammlungen entgegentreten, ein malerisch reizvolles atmosphärisches Leben verleihen. Auch hat Courtois eine Reihe von Gefechten mit leichter Hand eigenhändig radiert. Robert-Dumesnil kennt eine Folge von acht und eine Folge von vier Blättern.

Wie Courtois war der Pariser Simon Vouet (1590—1649) in Rom, wo er 1613 auftauchte, 1624 Vorsitzender der Accademia di San Luca wurde, 1626 ein Gemälde für die Peterskirche schuf und zahlreiche Schüler bildete, zum Italiener geworden. Aber gerade er verpflanzte die eklektische italienische Kunst des 17. Jahrhunderts nach Frankreich, wohin er 1627 als Premier Peintre Ludwigs XIII., mit Ehren und Aufträgen überhäuft, zurückkehrte. Nur aus den Stichen seiner Schwiegersöhne Michel Dorigny und François Tortebat (gest. 1690) kennen wir einige der großen raumschmückenden Hauptarbeiten seines Lebens, die er in französischen Schlössern ausführte, können wir uns die Fülle seiner raumkünstlerischen Einbildungskraft und die Leere seiner allgemeinen Formensprache vergegenwärtigen. Aber auch seine beiden erhaltenen Webemalereien im Musée des Gobelins, von denen das „Opfer Abrahams" berühmt ist, und seine zahlreichen großen Ölgemälde im Louvre kennzeichnen die internationale Gesinnungsschwäche seines Stils. Sein Gemälde in der Peterskirche, das vier Heilige unter der Himmelsherrlichkeit darstellt, ist dort durch eine Mosaikkopie ersetzt. Die Bilder, die er für die Pariser Kirchen gemalt hatte, sind meistens in die französischen Provinzialgalerien übergeführt worden. Zu seinen reinsten Schöpfungen gehört seine „Darstellung im Tempel" im Louvre. Dauerndes hat Vouet Frankreich nur durch seine Schüler geschenkt. Bei seinen Zeitgenossen aber fand er Gnade, weil er beinahe der einzige Franzose war, der ihrem Bedürfnis nach großer „Historienmalerei" im italienischen Zeitstil entgegenkam.

Vouets Zeitgenosse, der Pariser Jacques Blanchard (1600—1638), hatte in Italien nicht sowohl römische als venezianische Einflüsse verarbeitet. Er kehrte 1627 zugleich mit Vouet nach Paris zurück. Nach seinen Louvrebildern, wie der Caritas, zu urteilen, verdient er den Ehrennamen eines französischen Tizian nicht. Aber es ist bemerkenswert, daß neben der bolognesisch-römischen auch die venezianische Schule schon jetzt Eroberungen in Frankreich machte.

Der eigentliche Klassiker der französischen Malerei des 17. Jahrhunderts war Nicolas Poussin (1593—1665), der große Normanne von Les Andelys, der die gallisch-römische Richtung der französischen Kunst mit offensichtlicher Hinneigung zur Antike und zur Renaissance Rafaels am entschiedensten vertrat. Immer ordnet er die Individualität der Einzeltypen dem anempfundenen römischen Schönheitsgefühl unter; und dennoch drückt er allen seinen Schöpfungen seinen französischen Eigenstempel auf. Das Streben nach innerer Einheit, verständiger Klarheit und voller Überzeugungskraft der dargestellten Vorgänge führt ihn zur sorgfältigsten Durchbildung jeder Gebärde und Miene, aber auch des Kerns jeder zuerst geistig erfaßten, dann sichtbar veranschaulichten Handlung. Füllfiguren und unnötiges Beiwerk haßt er. Jede seiner Gestalten spielt eine notwendige, berechnete und empfundene Rolle im Linienrhythmus und in der Veranschaulichung des Inhalts seiner Schöpfungen. Auch den Charakter seiner meist den römischen Bergen entlehnten Landschaften, die sich in seinen verhältnismäßig kleinfigurigen Gemälden raumbildend einfügen, ja manchmal zur Hauptsache werden, paßt er dem Charakter der geschilderten Vorgänge an. „Je n'ai rien négligé", sagte er selbst. Seine Kunst ist zunächst Linienkunst, Zeichenkunst. Seine Färbung ist ungleich, anfangs bunter, später tonvoller, zuletzt manchmal hart und trübe. Aber in seinen besten Bildern weht doch ein echtes, von warmen Lichtern durchspieltes Helldunkel, und seine Landschaften hüllen ihre edlen Bergumrisse, ihre üppigen Laubbäume, ihre wohlverteilten Prachtgebäude meist in ein eindrucksvolles Ideallicht. Gerade als Landschafter faßte Poussin das ganze Können wenn nicht seiner niederländischen, so doch seiner italienischen Vorgänger mit überlegenem Einheitssinne zusammen und schuf eine Richtung, die Jahrhunderte nachwirkte. Im

übrigen wird man über den Ewigkeitswert von Poussins strengem Klassizismus, der selbst in seinen malerischsten, zwischen 1630 und 1635 entstandenen Bildern immer das Oberwasser behält, heute ebenso verschiedener Meinung sein können, wie man es schon in Frankreich selbst im 17. Jahrhundert war. Jedenfalls ist seine Kunst mit dem Ausdruck „Klassizismus“ nicht erschöpfend gekennzeichnet. Die gleichmäßige „klassische“ Durchbildung seiner Gestalten und Handlungen ist ein Stück des Meisters selbst geworden. Immer gibt er sich selbst, immer weiß er überzeugend und stimmungsvoll auszudrücken, was er zu sagen hat. Er hat auch in unserer Zeit wieder begeisterte Anhänger gefunden.

Abb. 90. Die Marter des hl. Erasmus. Gemälde von Nicolas Poussin im Vatikan. Nach Photographie von F. Hanfstaengl in München.

Die Geschichte der Kunst Poussins, die zuerst Bellori und Félibien, dann Bouchitté, John Smith, Maria Graham, Elisabeth Harriet Denio und Adville geschrieben haben, zuletzt Grautoff gründlich und liebevoll zusammengefaßt hat, beginnt erst in Rom, wo der Meister 1624 auftauchte. Sein erster Lehrer, Quentin Varin (um 1580 bis 1627) aus Beauvais, der um 1612 vorübergehend in Les Andelys nachweisbar ist, war, obgleich er später von Maria Medici nach Paris berufen wurde, ein unselbständiger Durchschnittsmeister, an den Poussin nur durch dessen zufälligen Aufenthalt in seiner Vaterstadt geraten sein kann. In Paris aber wurde gleich darauf der niederländische Bildnismaler Ferdinand Elle (genannt Ferdinand) von Mecheln (vor 1585 bis nach 1637) Poussins Lehrmeister. Da dieser kaum mehr als dem Namen nach bekannt ist, können wir seinem Einfluß auf unsern Meister nicht nachgehen. Sicher haben Stiche der Rafael-Schule schon in Paris Poussins Richtung bestimmt. Daß er in Rom das antike Wandgemälde „die aldobrandinische Hochzeit“ (Bd. 1, S. 351 und 462) kopierte, kennzeichnet seine ganze dortige Weiterentwickelung.

Poussins scheinbar weites Stoffgebiet beschränkt sich fast ausschließlich auf die antike Mythologie und Geschichte, auf das Alte Testament und auf die christlichen Vorwürfe, die er keineswegs inniger beseelte als die heidnischen. Marterszenen lagen ihm nicht. Freilich stellt

gleich das Hauptwerk seiner ersten römischen Zeit (1624—40), sein für die Peterskirche gemaltes, hier durch eine Mosaikkopie ersetztes großes Gemälde der vatikanischen Galerie den Martertod des hl. Erasmus anschaulich genug dar (Abb. 90). Aber Poussin sucht den entsetzlichen Vorgang auch hier durch mildes Schönheitsgefühl soweit wie möglich zu verklären. Altarbilder mit lebensgroßen Darstellungen malte er auch nur ausnahmsweise. Weitaus die meisten seiner Schöpfungen sind mittelgroße Breitbilder mit mehr oder weniger figurenreichen Handlungen, deren mittelkleine Gestalten den durchgebildeten, manchmal den Gesamteindruck beherrschenden landschaftlichen Gründen in harmonischen Abmessungen eingefügt zu sein pflegen.



Abb. 91. Et in Arcadia ego. Gemälde N. Poussins im Louvre zu Paris. Nach Photographie von F. Hanfstaengl in München.

Übrigens lassen sich, in so hohem Maße Poussin in allen seinen Werken, namentlich in den Köpfen seiner Gestalten, den Typen jener antiken „aldobrandinischen Hochzeit" und der römischen Zeit Rafaels treublieb, in seinem Schaffen doch gewisse Stilwandlungen verfolgen, die Grautoff neuerdings festzustellen versucht hat.

Seinen frühesten Werken, zu denen wir mit Félibien den Narziß in Dresden (um 1623) rechnen, haftet noch eine gewisse Flauheit und Unentschiedenheit der Formen- und Farbensprache an. In Rom wirkten, außer der Antike und Rafael, namentlich Domenichino und Guido Reni auf ihn ein, durch die er sich einige der Bewegungsfreiheiten des 17. Jahrhunderts aneignete. Rafaelisch erscheinen von seinen zwischen 1624 und 1627 gemalten Bildern namentlich der Triumph Davids in der Galerie zu Dulwich, der Parnaß im Prado zu Madrid und der Tod des Germanicus in der Galerie Barberini zu Rom; die bewegtere Kunst Guido Renis spiegeln die zwischen 1627 und 1629 entstandenen Gemälde wider, von denen, außer jenem Altarbild der Marter des hl. Erasmus im Vatikan, die Aussetzung des Moses in Dresden, die Zerstörung

Jerusalems in Wien und der Kindermord in Chantilly genannt seien. Am Ende dieser Entwickelung steht das 1630 gemalte Pestbild des Louvre, das in seinem Straßenhintergrunde zuerst eine ausgesprochene räumliche Entwickelung zeigt. Um diese Zeit hatte Poussin, wenn Grautoff recht hat, Tizians Ariadne (jetzt in London) kopiert (die Kopie in Edinburg) und dadurch nicht nur mit den bacchisch heiteren Stoffen, sondern auch mit den geschlossenen Landschaftsgründen und der lichtwarmen Farbengebung der Venezianer Fühlung genommen. Diese malerischere Richtung, der Poussin von 1630 bis 1635 folgte, spricht sich vor allem in den heidnischen Bildern des Meisters aus dieser Zeit aus, wie in der schlafenden Venus in Dresden, dem



Abb. 92. Das Reich der Flora. Gemälde von Nicolas Poussin in der Gemäldegalerie zu Dresden. Nach Photographie der Verlagsanstalt J. Bruckmann A.-G. in München.

Bacchanal und dem Triumph der Flora im Louvre, dem großen Bacchanal in Madrid, der Jugend des Bacchus in Chantilly, der schönen „Inspiration des Anakreon" im Provinzialmuseum zu Hannover, dem Midasbilde in München, dem Cephalusbilde in London und dem Egeriabilde in Chantilly, in dem zum ersten Male die Landschaft überwiegt. Die Jahreszahl 1633 trägt aber auch die ruhige Anbetung der Könige in Dresden. Nach 1635 trat ein engerer Anschluß Poussins an die antike Reliefkunst, eine mehr bildnerische Auffassung des Figürlichen hervor. Hierher gehören Hauptwerke wie die Mannalese, das „Et in Arcadia ego" (Abb. 91) und der Raub der Sabinerinnen im Louvre, das Reich der Flora (Abb. 92) (die Metamorphosen Ovids) in Dresden und die berühmte erste Folge der sieben Sakramente beim Duke of Rutland in Belvoir Castle.

Von den Gemälden, die Poussin während seines zweijährigen Aufenthalts in Paris als „Premier Peintre du Roi" (1640—42) geschaffen hat, zeigt das Wunder des hl. Xaverius im

Louvre ihn als Kirchenmaler nicht eben von besonderer Bedeutung. Eigenartig aber ist sein Abendmahl aus der Kapelle Ludwigs XIII. in Saint-Germain-en-Laye, das ebenfalls im Louvre hängt, ein Nachtstück mit Lampenlicht von neuer Anordnung. Der „brennende Dornbusch", den Poussin für Richelieu als Kaminstück geschaffen, hängt in Kopenhagen. Seine Entwürfe für die Ausschmückung der Louvregalerie aber sind nur im Stichwerk Pesnes erhalten.

Von den zahlreichen Gemälden der letzten römischen Zeit Poussins (1642—65), in der er zu Rafael und zur Antike zurückkehrte, in der Färbung der Gewänder manchmal etwas Unausgeglichenes behielt, die Landschaft aber immer nachdrücklicher und erfolgreicher betonte, erregte die zweite Folge der Sakramente (Bridgewater Gallery, London) Aufsehen durch die Darstellung des Abendmahls als römisches Triklinium mit liegenden Gästen. Die älteste seiner berühmten Landschaften, die Landschaft mit Diogenes, der seinen Becher wegwirft, im Louvre, ist 1648 gemalt. Ziemlich gleichzeitig entstand die schöne „Landschaft mit Matthäus und dem Engel" in Berlin. Die Handlungen seiner geschichtlichen Bilder dieser Zeit, von denen die Beweinung Christi in Dublin, „Moses tritt auf Pharaos Krone" im Louvre, die Taufe Christi in der Sammlung Johnson in Philadelphia und das Testament des Eudamidas in der Galerie Moltke zu Kopenhagen hervorgehoben seien, kommen in immer stilvollerer Geschlossenheit zur Anschauung. Die Darstellungen, die Poussin zum Vollender der „historischen" oder „heroischen" Landschaft machten, wie die großartigen Berglandschaften mit Polyphem und mit Herkules und Kakos in Petersburg, wie das großzügige und doch innige Gemälde mit Orpheus und Eurydike von 1659 im Louvre und die vier mächtigen Landschaften derselben Sammlung (1660—64), die die vier Jahreszeiten mit Vorgängen aus dem Alten Testamente beleben, gehören dem letzten Jahrzehnt seines Lebens an.

Einen eigentlichen Schüler hat Poussin nur auf dem Gebiete der Landschaftsmalerei gebildet, seinen von französischen Eltern in Rom geborenen, auch zu Rom gestorbenen Schwager Gaspard Dughet (1613—75), der auch Gaspard Poussin genannt wird. Dieser verarbeitete die Motive des Albaner- und Sabinergebirges zu großen, stark stilisierten, schon am Schema ihres „Baumschlags" kenntlichen, manchmal mit Sturm- und Wetterwolken ausgestatteten Ideallandschaften, in deren Figurenzutaten er sich eher von bestimmten Vorgängen als von der antiken Tracht oder der heroischen Nacktheit lossagte. Er hauchte besonders der landschaftlichen Wandmalerei, die sich längst in Italien eingebürgert hatte (S. 60, 82), neues Leben ein. Die Paläste der römischen Großen (Doria, Colonna) schmückte er mit umfangreichen Landschaftsfolgen. Durch seine Landschaftsfresken mit Darstellungen aus der Geschichte des Propheten Elias in San Martino ai Monti aber brachte er eine besondere, von dem Verfasser dieses Buches untersuchte Gattung kirchlicher Malerei, die der Belgier Paul Bril in Rom verbreitet hatte, zur künstlerischen Vollendung. Einzelbilder Dughets besitzen alle größeren Galerien. Seine eigensten und besten Eigenschaften zeigen z. B. seine Gewitterlandschaft und sein „Grabmal der Cäcilia Metella" in der Wiener Galerie. Auch als Radierer ist er geschätzt.

Kaum durch die Poussins beeinflußt, reiht sich ihnen doch zunächst der „Rafael der Landschaftsmalerei" an, Claude Gélée (1600—1682), genannt Claude Lorrain, der Lothringer von Chamagne, der freilich, wie sein Landsmann Callot, weder als Franzose geboren wurde, noch in Frankreich gelernt oder gelebt hatte, vielmehr jung nach Rom kam, wo der Carracci-Schüler Agostino Tassi (S. 59) ihn unterrichtete. Unsere Kenntnis des Meisters verdanken wir, nächst seinem eigenen „Liber Veritatis", Sandrart und Baldinucci, namentlich Mrs. Pattison (Lady Dilke), G. Graham und R. Bouyer. Wenn in der Kunst des

Lothringers aber auch keine französischen, sondern nur niederländische und italienische Elemente hervortraten, denen sich ein unpersönlicher Einfluß des deutschen Römers Adam Elsheimer (1578—1610) gesellt, so wollen wir ihn, da er französischem Sprachgebiet, das später an Frankreich fiel, entstammte, der französischen Kunst doch nicht streitig machen.

Die früheste erhaltene Jahreszahl, 1636, findet sich auf einer seiner 27 echten Radierungen, deren beste, wie „Die Furt" von 1636 (Robert-Dumesnil, Nr. 8) und „Der Hafen" (R.-D., Nr. 15), zu den technisch feinsten und künstlerisch reizvollsten Blättern der Zeit gehören.

Wie sorgfältig Claudes Naturstudien waren, beweisen zahlreiche Zeichnungen zu seinen Gemälden im British Museum und in anderen Sammlungen. Aber diese meist in der Umgebung Roms gezeichneten Studien sind nur die Bausteine zu seinen ausgeführten Ideallandschaften. Auf manchen bilden mächtige römische Säulenruinen oder antike Tempel und Paläste neben Prachtbäumen die Vordergrundkulissen. Im Gegensatz zu PoussinsBerggründen aber liebt er freie Blicke über leichtgewelltes Flachland mit Seen, Flüssen und Bogenbrücken und über Häfen mit Prachtbauten bis zum unbegrenzten Meereshorizont. In edlen Linienzügen wachsen die Gründe auseinander hervor. Im Vordergrunde führt er Kräuter, Blumen und die Blätterzweige herrlicher Riesenbäume in liebevoller Einzelbildung durch. Bis zum fernsten Hintergrunde aber erfüllt er seine Bilder mit heiterem hellen Sonnenlichte. Hier erscheint er geradezu als Pfadfinder. Wagt er es doch, was im 15. Jahrhundert nur ausnahmsweise einmal versucht worden war (Bd. 4, die Abbildungen S. 31 und 58), den Sonnenball in Morgen- oder Abendglut, aber auch in voller Mittagshelle am Himmel zu malen und sein Strahlenlicht durch die Baumwipfel zittern oder in den Kräuselwellen des Meeres glitzern zu lassen.

Dabei hat Claude, abgesehen von einigen idealen Hafenbuchten mit altrömischen Prachtbauten (z. B. im Louvre, in den Uffizien, in London und München), von einigen idyllischen Hirten- und Herdenlandschaften (z. B. in Berlin, München, Budapest und im Louvre) und von einigen freien Ortsansichten (wie denen von Tivoli in Windsor und Grenoble, von Castel Gandolfo im Palazzo Barberini, vom Forum Romanum im Louvre), seinen Bildern doch stets einen geschichtlichen, meist der heidnischen Mythologie oder dem Alten Testamente, seltener der christlichen Welt entlehnten Vorgang eingefügt. Tragische Stoffe aber passen nicht in die lichten elysischen Gefilde seiner Landschaften; und die anmutigen Figurenpruppen, mit denen er seine heiteren Geschichten erzählt, pflegt er eigenhändig zu entwerfen und den großen Linienzügen seiner Landschaften einzufügen, ihre Ausführung aber Figurenkünstlern von Fach, wie Lauri, Miel und Guillaume Courtois, zu überlassen. Jedenfalls ist es ungerecht, seine Bilder mit Ruskin nach der inneren Logik ihrer nebensächlichen Figurengruppen zu beurteilen.

Zur Beglaubigung seiner Schöpfungen legte Claude das „Liber Veritatis" an, eine Sammlung von 200 leicht getuschten Federzeichnungen, die teils als Entwürfe zu seinen Bildern, teils als Skizzen nach ihnen anzusehen sind. Die meisten seiner Gemälde, nicht alle, sind in der Tat durch dieses Sammelwerk beglaubigt, das dem Herzog von Devonshire in Chatsworth gehört und schon 1777 durch Earlom und Boydell vervielfältigt wurde.

Eine bemerkenswerte Entwickelung hat Claude, nachdem er um 1630 seinen Stil gefunden hatte, nur noch in bezug auf seine Farbenstimmung durchgemacht. Seine ältesten Bilder, wie das Forum Romanum und der frühe Seehafen (L. V. 9) des Louvre, sind schwer und braun im Ton. Selbst sein feuriges Seehafenbild von 1644 in London ist noch fuchsig in der Farbe. Aber schon das ländliche Fest und der zweite Seehafen des Louvre (L. V. 14)

von 1639 sind von goldigem Lichte durchstrahlt; und warmes Goldlicht füllt auch sein drittes Hafenbild im Louvre (L. V. 96) von 1646, seine Königsweihe Davids ebendort und seine berühmte „Mühle" (Isaak und Rebekka) im Palazzo Doria zu Rom, von der die National Gallery zu London eine Wiederholung besitzt. Den Übergang zum Silberton bezeichnen seine herrliche Flucht nach Ägypten (1647) in Dresden, seine leuchtende Königin von Saba in der National Gallery (1646) und sein feuriger Busch (1654) in der Bridgewater Gallery zu London. Hauptbilder klaren, kühlen Silbertons aber sind die Meerbucht mit Akis und Galatea (1657) in Dresden, die römische Ruinenlandschaft (1651) im Grosvenor House in London und die



Abb. 93. Der Morgen. Gemälde von Claude Lorrain in der Ermitage zu Petersburg.
Nach Photographie von F. Hanfstaengl in München.

vier Petersburger Landschaften mit Jakob und Rahel, mit der Ruhe auf der Flucht (1654), mit Tobias und mit Jakobs Ringen mit dem Engel, die als Morgen (Abb. 93), Mittag, Abend und Nacht bezeichnet werden. Wärmer und weicher wirken wieder Claudes Bilder aus den sechziger Jahren, wie der Raub Europas (1667) im Buckingham Palace, das Küstenstück mit dem Spiegelbild der Sonne (1667) in der Bridgewater Gallery zu London und die Landschaft mit der Verstoßung Hagars (1668) in der Pinakothek zu München. Schließlich wurde er schwächer, verblasener und kälter. Die meisten seiner Hauptwerke befinden sich in der Londoner Nationalgalerie, in englischem Privatbesitz, im Louvre, in Madrid, in Petersburg und in Rom. War Claudes Ruhm in den letzten Jahrzehnten, die sich an die Darstellung des Freilichts gewöhnt hatten und theatermäßig hingestellter Bauten und Baumgruppen überdrüssig geworden waren, auch zusehends verblaßt, so kann man ihm seine kunstgeschichtliche Stellung als Pfadfinder auf dem Gebiete der Landschaftsmalerei doch nicht

abstreiten; und unbefangene Kunstfreunde werden von der rhythmischen Schönheit und der inneren Lichtfreudigkeit seiner Gemälde immer wieder angezogen werden.

In Poussins und Claudes landschaftlichen Bahnen, die nach Deperthes Vorgang namentlich Lanoë erforscht hat, bewegten sich in Frankreich dann einerseits der Antwerpener französischer Abkunft François Millet (1642—79), Francisque genannt, der seine weichere, farbigere Landschaftskunst in Paris ausübte, anderseits Franzosen wie Pierre Patel (gest. 1667) und dessen Sohn Pierre Antoine Patel (gest. 1708), die geschickte Meister waren, jedoch in äußerlicher Nachahmung steckenblieben.

Tiefer, wenn auch nicht nachhaltiger wirkten die erzählenden Gemälde Poussins. Am nächsten stand ihm Jacques Stella von Lyon (1595—1657), ein vielbeschäftigter, aber nüchterner Meister, der sich seit 1624 in Rom an ihn angeschlossen hatte. Bedeutender und selbständiger war Philippe de Champagne von Brüssel (1602—74), Poussins Pariser Jugendgenosse, der seit 1621 in Frankreich weilte (Schriften von Bouchitté und Gazier). Seiner Weiterentwickelung fehlt der Einfluß der römischen Antike. Er warf Poussin sogar vor, hier und da den Alten mehr als statthaft entlehnt zu haben. Philippe de Champagne war vorzugsweise Kirchenmaler. Er schuf nicht nur für das Kloster Port-Royal der Jansenisten, denen er sich anschloß, sondern auch für das Kloster Val-de-Grâce und für verschiedene Pariser Kirchen große Folgen religiöser Darstellungen. Von seinen Bildern aus Port-Royal befinden sich das Abendmahl und das Nonnengebet (mit der kranken Tochter des Meisters), von seinen Gemälden aus Val-de-Grâce hängt das Mahl beim Pharisäer im Louvre, während andere Kirchenbilder seiner Hand ins Brüsseler Museum gekommen sind. Eine gewisse Wärme der religiösen Empfindung läßt sich diesen Bildern, die weder niederländisch noch italienisch, also doch wohl französisch wirken, nicht abstreiten; aber ihr künstlerischer Stil ist trotz ihres bedeutenden Könnens etwas charakterlos in Formen und Farben. Dagegen tritt der niederländische Ursprung Champagnes bedeutsam in seinen Bildnissen hervor, denen die schlichte Unmittelbarkeit seiner Auffassung vornehmer Persönlichkeiten, die Sicherheit seiner zeichnerischen, die ruhige Flüssigkeit seiner malerischen Technik eine hohe Sonderstellung unter den zeitgenössischen Bildnissen anweist. Sein Kardinal Richelieu im Louvre wird mit Recht gefeiert.

Meister wie der vielseitige Pariser Laurent de la Hyre (1606—56) und wie Nicolas Mignard von Troyes (1615—68), der nach seinen Gemäldefolgen in Avignon Mignard d'Avignon genannt wurde, zeigen keine ausgesprochene Eigenart. Sébastien Bourdon von Montpellier (1616—71) aber, der in Rom nicht nur Poussins Historien, sondern auch Cerquozzis Volksstücke (S. 72) studierte (Sonderschrift von Ponsonailhe), bewahrte sich trotz der Vielseitigkeit seines Stoffgebietes und seiner Anlehnungen an Poussin und die Italiener ein gewisses warmes malerisches Eigenempfinden, das am frischesten in seinen Volksstücken mit landschaftlichen Gründen hervortritt. Die Louvregalerie besitzt 17, das Museum seiner Vaterstadt 12 Bilder seiner Hand. Radiert hat er 44 Blätter.

Der berühmteste aller dieser aus der ersten Hälfte des Jahrhunderts hervorgegangenen Akademiker war indessen Eustache Lesueur von Paris (1616—55), der Schüler Vouets, der, ohne Rom besucht zu haben, selbständig zum stillen, einfachen Stil Rafaels und Poussins überging; doch stellte schon Charles Perrault ihn wegen seiner unmittelbareren Naturnähe über Poussin. Am besten hat ihn immer noch Guillet de Saint-Georges gewürdigt. Auch Lesueur war Idealist; aber er sah die Welt nicht, wie Poussin, mit heidnischen, sondern mit christlichen Augen an. Auch er wußte schlicht und verständlich unter Ausscheidung alles

Überflüssigen zu erzählen; aber in seinen echt pariserischen Typen bricht manchmal eine gallofränkische Unterströmung hervor.

Die berühmten Wand- und Deckenbilder des Meisters aus dem Palais Lambert de Thorigny befinden sich heute im Louvre. Sechs Bilder aus dem Leben Amors zeigen noch den von Vouet abhängigen Jugendstil Lesueurs. Das Deckengemälde des Sturzes Phaëthons und die fünf Wandbilder der neun Musen wirken bei etwas stärkerem Eigenempfinden klassizistisch im Sinne Rafaels und Poussins. Im Louvre aber befinden sich auch die 27 Darstellungen des Lebens des hl. Bruno aus dem kleinen Kreuzgang der Chartreuse (1645—48), die noch deutlicher eine französisch-völkische Ader verraten. Die Unmittelbarkeit ihrer Auffassung und die Anschaulichkeit ihrer Erzählweise empfindet man heute wieder lebendiger nach, als es im Zeitalter des „Realismus" und des „Impressionismus" möglich war.

An der Spitze der großen französischen Ausstattungskünstler, die in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts den Stil Ludwigs XIV. schufen, steht der Pariser Charles Lebrun (1619—90), der vielseitige, fruchtbare Meister, dessen wir, da er Kunstschöpfungen jeder Art entwarf, schon wiederholt gedacht haben. Über ihn schrieb zuerst Guillet de Saint-Georges, schrieben später z. B. Genevay, Jouin und Merson. Er wurde nicht nur Premier Peintre du Roi, sondern auch der erste Direktor der Kunstakademie und der Gobelinsfabrik. Sein Name ist unzertrennlich mit der malerischen Palastausstattung seiner Zeit verknüpft. Ursprünglich Schüler Vouets, schloß gerade er sich in Rom zunächst an Poussin an und studierte mit Feuereifer die Antike, ging dann aber zu Pietro da Cortona (S. 69) über, dessen großer Deckenmalerei die seine entsproß. Die Gesamtwirkung auch seiner Ausschmückungskunst ist unzweifelhaft barock; aber er geometrisiert im französischen Sinne die Feldereinteilungen Cortonas, verschärft dessen figürliche Formensprache, bereichert das Schmuckwerk der Hermen, Kartuschen und Halbkränze durch neue Erfindungen, unter denen die Trophäen eine Hauptrolle spielen, und erfüllt auch das Beiwerk mit einer deutungsbedürftigen Sinnbildlichkeit. Auch die Einzelgemälde seiner raumschmückenden Folgen zeichnen sich bei leeren Gemeinformen durch theatralischen Schwung, barocke Bewegtheit und archäologische Gelehrsamkeit aus. Von seinen Webemalereien haben sich einige im Gobelinsmuseum, andere im Garde-Meuble in Paris erhalten. Die Hauptschöpfungen des Meisters bleiben jedoch seine Deckenmalereien. Nach seiner Rückkehr aus Rom (1646) malte er neben Lesueur im Hôtel Lambert de Thorigny; und seine hier erhaltenen Deckenbilder aus dem Leben des Herkules gehören zu seinen frischesten und natürlichsten Schöpfungen. An der Decke der Apollongalerie des Louvre strahlen Lebruns Darstellungen des Abends, der Nacht, der Reiche der Gewässer und der Erde noch heute in berückender Pracht. Sein eigentliches Hauptwerk, die Decke der langen Spiegelgalerie im Schlosse zu Versailles (1679—83), schildert in 9 großen Hauptfeldern und 18 kleineren Nebenfeldern die Geschichte Ludwigs XIV. in wundersamer Verquickung geschichtlicher und sinnbildlicher Vorgänge und Gestalten. Dazu im Saale des Krieges „die ruhmreichen Schrecken des Krieges", im Saale des Friedens „die üppigen Segnungen des Friedens". Alles prunkvoll, alles prächtig; aber alles auch oberflächlich und äußerlich und nicht einmal in einwandfreien Abmessungen und Verhältnissen.

Auf Lebruns zahlreiche Staffeleibilder, auch nur auf die 26 des Louvre, einzugehen, würde uns nicht fördern. Als Bildnismaler zeigt das stattliche Jabachsche Familienbildnis in Berlin ihn von seiner besten Seite. Im Grunde blieb er stets und überall derselbe. Jede

seiner Schöpfung trägt ihr Bedürfnis, bewundert zu werden, mit berechneter Würde zur Schau. Erwärmen kann uns seine Kunst nicht. Aber die hohe Bedeutung, die die Mitwelt ihm einräumte, klingt in der französischen Kunst doch noch Jahrhunderte lang nach.

Lebruns Nebenbuhler und Gegner Pierre Mignard (1612—95), der zum Unterschiede von seinem älteren Bruder (S. 188) Mignard le Romain genannt wurde (Einzelschriften von Lépicié, Monville, Huchard), rückte, obgleich er älter war als Lebrun, erst nach dessen Tod in alle seine Ämter und Ehren ein. Auch er war Schüler Vouets gewesen, auch er hatte in Rom, wohin er 1635 zog, von Rafael, Poussin und den Carracci-Schülern gelernt, war aber nach seiner Heimkehr (1657) Rubensschen Einflüssen zugänglich gewesen und schloß sich mit Bewußtsein der koloristischen im Gegensatz zur zeichnerischen Richtung an. Seine gewaltigste Schöpfung ist seine große, 1663 vollendete Darstellung der Paradiesesherrlichkeit in der Kuppel von Val-de-Grâce, ein für die Untersicht berechnetes Riesenbild mit über 200 Gestalten von dreifacher Lebensgröße: im Zenit die Dreieinigkeit, rings in immer weiteren Kreisen die himmlischen Heerscharen und die Seligen des Alten und des Neuen Bundes. Das keineswegs wohlerhaltene, etwas eintönige Werk galt diesseits der Alpen damals als einzig in seiner Art.



Abb. 94. Madonna mit der Traube. Gemälde P. Mignards im Louvre zu Paris. Nach Photographie von F. Hanfstaengl in München.

Pierre Mignards historische Staffeleibilder kann man im Louvre studieren. Seine anmutigen Madonnen, wie die mit der Traube im Louvre (Abb. 94), wurden als „Mignarden“ gefeiert. Die neue niederländische Unterströmung, die an Rubens anknüpfte, tritt besonders in seinen Bildnissen hervor, die wegen der kecken Natürlichkeit ihrer Auffassung, der Flüssigkeit ihres Vortrags und der frischen Helligkeit ihrer Färbung bewundert wurden. Im Louvre hängt z. B. sein wohl abgewogenes Familienbild des Grand Dauphin mit seiner Gattin und seinen jüngeren Kindern, in Berlin eins seiner besten weiblichen Bildnisse, das schon nach Reizen strebt, die der ersten Hälfte des Jahrhunderts fremd gewesen waren.

Die pathetisch-zeichnerische Richtung der französischen Malerei der zweiten Hälfte des Jahrhunderts versiegte beinahe plötzlich mit Lebruns Tode (1690). Der Kampf zwischen der koloristischen und der zeichnerischen Art hatte schon seit zwanzig Jahren getobt (S. 177). An der Akademie hielt Gabriel Blanchard (1630—1704), der begabte Sohn Jacques Blanchards (S. 181), heftige Reden zugunsten der Farbe, hielten Philippe und sein Neffe Jean Baptiste de Champagne (1631—81) Gegenreden zugunsten der zeichnerischen Auffassung. Von den Kritikern verteidigte Félibien (1609—95) den zeichnerischen Idealismus, Roger de Piles (geb. 1653), wie schon bemerkt worden, den koloristischen Realismus. Hie Poussin, hie Rubens war die Losung. Lebrun hatte ein Machtwort zugunsten Poussins gesprochen. Gleich nach Lebruns Tode aber begann schon mit dem Siege Mignards der Umschwung. Pierre Marcel hat der französischen Übergangszeit, die das 18. Jahrhundert mit dem 17. verknüpft, ein treffliches Buch gewidmet. Anfangs suchte und fand man Anschluß an die Niederländer, ohne doch den italienischen Ursprung der neueren französischen Malerei zu verleugnen. Bald aber gewann die völkische Richtung, die nach dem Leichten, Gefälligen, Galanten strebt, die Oberhand.

Die Übergangsmeister waren, von den Bildnismalern abgesehen, keine wirklich großen Künstler; aber es ist lehrreich, die Regungen einer neuen Zeit in ihnen zu verfolgen.

An der Spitze der Maler religiöser und weltlicher Geschichten der neuen Richtung steht Charles de la Fosse (1636—1716), in dem sich die niederländische und die italienische Strömung mischen. Dann folgen einige Maler, die weitverzweigten Künstlerfamilien entstammen. Von den Jouvenets gehört nur Jean Jouvenet von Rouen, „Jouvenet le Grand" (1644—1717), hierher, ein Meister, in dem die niederländische Ader stark hervortritt. Von den Coypels gehört Noël Coypel (1628—1707), der 1695 nach Mignards Tode Akademiedirektor wurde, zu den Rubensfreunden, sein Sohn Antoine Coypel (1661 bis 1722) zu den Neuerern im Sinne der Galanterien des 18. Jahrhunderts. Von den Boullognes segelte Louis Boullogne der Ältere (1609—74), der einer der Gründer der Akademie war, noch ganz im Fahrwasser der Carraccischule; von seinen Söhnen aber lenkte Bon Boullogne (1649—1717), den d'Argenville als Proteus der Malerei bezeichnet, mehr noch durch seine Lehre als durch seine Werke in die leichte sittenbildliche Strömung der neuen Zeit hinüber, während Louis Boullogne der Jüngere (1654—1733), der 1725 Akademiedirektor wurde, den frischen, neuen Stil in der Großmalerei weiterbildete. Jean Baptiste Santerre endlich, Bon Boullognes Schüler (1658—1717), steht schon völlig in der galanten Empfindung des 18. Jahrhunderts.

Zu den Hauptaufgaben, die diesen Malern gestellt wurden, gehörte die Ausschmückung des Invalidendoms. Das gewaltige, 1705 vollendete Kuppelfresko, das die Aufnahme des hl. Ludwig in den Himmel veranschaulicht, ist das Hauptwerk de la Fosses. Die Anordnung des Riesengemäldes um den Rand der Kuppel verrät gegenüber Mignards Kuppelfüllung in Val-de-Grâce schon die Richtung einer neuen Zeit. An anderen Stellen des Invalidendomes malten Noël Coypel, Jouvenet, Bon Boullogne und Louis Boullogne der Jüngere. Dann folgte, hauptsächlich durch dieselben Meister, die Ausschmückung der Schloßkapelle zu Versailles, die von Antoine Coypels neuzeitlich-liebenswürdigem Gottvater im Himmelsglanz beherrscht wird.

Der leichte, tändelnde Charakter des neuen Stils entwickelte sich vornehmlich in den mythologischen Malereien im Trianonschlosse und der „Menagerie" bei Versailles. Antoine Coypels Liebesgeschichten des Apoll im Trianon unterscheiden sich von den Geschichten Apollos seines Vaters Noël an demselben Orte gerade durch diesen leichten erotischen Charakter.

Auf die zahlreichen Staffeleibilder aller dieser Meister können wir nicht näher eingehen. Welcher Wandel des malerischen Zeitgeistes spricht sich in de la Fosses „Findung Mosis“ im Louvre gegenüber der gleichen Darstellung Poussins aus! Wie aber ein zeitgemäßer Gegenstand immer zeitgemäßer zugestutzt wird, zeigt Antoine Coypels „Susanna im Bade“ im Louvre gegenüber Santerres Louvrebild desselben Gegenstandes, das als Susanna einfach eine badende schlanke junge Pariserin darstellt.

In den realistischen Fächern trat zwar Joseph Parrocel (1646—1704), der Schlachtenmaler, ganz in die italienischen Fußtapfen des Jacques Courtois, bricht sich im ganzen aber naturgemäß die niederländische Strömung Bahn. War doch der eigentliche Schlachtenmaler der Feldzüge Ludwigs XIV., Adam Frans van der Meulen (1632—90), dessen Bilderfolgen man im Invalidenhôtel zu Paris, im Schlosse zu Versailles und im Louvre kennenlernt, Brüsseler von Geburt und künstlerischer Erziehung, und stellt er doch statt Rosascher Schlachtgewühle hauptsächlich Städtebelagerungen, Märsche, Einzüge, weitgedehnte Schlachtfelder dar, die immer landschaftlich aufgefaßt, immer warm und farbig getönt sind, aber zunächst freilich nur sachliche und gegenständliche Teilnahme für die Örtlichkeiten und die Vorgänge fordern, die sie darstellen. Der französische Blumenmaler Ludwigs XIV., Jean Baptiste Monnoyer von Lille (1634—99), in dessen dekorativen Blumenstücken Goldvasen, Papageien und andere Zutaten französisch genug mit dem Farbenglanz der Blumen wetteifern, war immerhin noch als Niederländer geboren; wenigstens Schüler eines Niederländers in Paris war der französische Tiermaler dieser Zeit François Desportes (1661 bis 1743) gewesen, dessen 25 Jagd-, Hunde- und Jagdbeutebilder im Louvre, an ihrer Spitze sein Selbstbildnis als Jäger, trotz ihrer äußerlicheren Eleganz echt niederländisches malerisches Leben atmen.

Das realistische Hauptfach bleibt die Bildnismalerei. Aus der ersten Hälfte des Jahrhunderts wuchsen noch Claude Le Febvre von Fontainebleau (1633—75) und sein Schüler François de Troy von Toulouse (1645—1730) hervor. Die beiden großen Bildnismaler der Übergangszeit aber sind Nicolas de Largillière von Paris (1656—1746) und Hyacinthe Rigaud von Perpignan (1659—1743), von denen dieser, obgleich der Jüngere, sich mehr an Lebrun, jener sich mehr an Mignard anschloß. Rigaud blieb, obgleich er van Dyck studierte, im Grunde stets der Franzose des Grand Siècle, der Meister selbstbewußter vornehmer „Posen“, wohlgeordneter, bauschiger Prachtmäntel, siegreicher Allongeperücken, zugleich aber ein Meister, der in diesen prahlerischen Äußerlichkeiten nicht aufging, sondern durch sie hindurch den Kern der dargestellten Persönlichkeiten zu erfassen und wiederzugeben verstand. Schon 1696 feierte ein Zeitgenosse ihn als den größten Bildnismaler Europas; und seine Meisterwerke, wie die Bildnisse des jungen Herzogs von Lesdiguières, Ludwigs XIV. (1701), Philipps V. von Spanien (1702) und des berühmten Kanzelredners Bossuet im Louvre, gehören in der Tat zu den hervorragendsten Schöpfungen der Zeit. In Dresden vertritt ihn sein Bild Augusts III. als Kurprinz mit dem Negerpagen, das er 1715 in Paris gemalt hatte, von allen seinen Seiten.

Auch Largillière (Aufsatz von Mantz), der seine Kunst zuerst in Antwerpen, dann in London unter van Dycks Schüler Peter Lely erlernte, wurde trotz seiner niederländischen Grundlagen ein französischer Meister reinsten Wassers, nur in fortgeschrittenerem Sinne als Rigaud. Weicher, geschmeidiger, natürlicher erscheinen schon seine männlichen Bildnisse als die Rigauds, und seine weiblichen Bildnisse atmen vollends den Geist der neuen Zeit. Largillière

liebt es, elegante Französinnen unter dem Bilde heidnischer Göttinnen, oft halb entblößt, aber doch nicht in gewagten Stellungen, wiederzugeben; und diese mythologische Auffassung der weiblichen Bildnisse beherrschte nach ihm den größten Teil des 18. Jahrhunderts. Man betrachte nur seine Bildnisse einer jungen Dame als Diana im Louvre, der Schauspielerin Duclos als Ariadne und der Prinzessin Charlotte Elisabeth als Najade in Chantilly. Anderseits liebt Largillière es, seinen Bildnissen einen anekdotisch-sittenbildlichen Anstrich zu geben. Sein Familienbild im Louvre (Abb. 95) stellt seine Tochter vor ihm und seiner Gattin singend im Garten dar; es ist, trotz seiner selbstgefälligen „Posen“, ein immerhin fesselndes Bild, das die bewegliche Auffassung des Meisters, seine lichte, etwas süße Modellierung und seine schillernde Farbensprache vortrefflich kennzeichnet.



Abb. 95. Nicolas de Largillières Familienbild im Louvre. Nach Photographie von F. Hanfstaengl in München.

Bei Santerre wird das sittenbildliche Element mit galantem Anflug dann schon zur Hauptsache. Er stellt bereits vornehme Damen als Hirtinnen dar, die ihre Schafe hüten. Amor begleitet seine Herzogin von Burgund auf ihrem Bildnis in Versailles. Seine „Köchinnen“ in den Museen von Bordeaux, Nantes und Reims sind gute Beispiele seiner sittenbildlich zugestutzten Bildnisse. Schließlich lenkt er mit seinen frei erfundenen und noch freier bekleideten weiblichen Halbfiguren (z. B. in Petersburg) vollends ins Fahrwasser des Rokokos ein.

Stärker noch als im 17. war im 18. Jahrhundert der Einfluß der französischen Malerei auf die benachbarten Länder. Neben der akademischen Richtung, die in der Großmalerei, nur leicht von den flüssigeren Umrissen und lichteren Farben der neuen Zeit berührt, die Führung behielt, erblühte die neue, heitere und gefallsüchtige, bei all ihrem Streben nach Natürlichkeit nur selten manierfreie Richtung der Malerei, die, vom echten alten Esprit Gaulois beflügelt, Frankreich und Europa mit sich riß. Nur diese im eigentlichsten Sinne des Wortes französische Malerei des 18. Jahrhunderts, die schließlich, wenn auch später als die Baukunst und die Bildnerei, in der Strömung des „alleinseligmachenden“ Neuklassizismus unterging, kommt entwickelungsgeschichtlich in Betracht. Das Kunstleben begann damals gerade auf dem Gebiete der Malerei seine heute noch maßgebende Gestaltung anzunehmen. Die Akademien, die Ausstellungen, die Kunstgelehrten griffen vielfach in die freie Entwickelung ein. Neben der

Académie Royale, die die besten Kräfte an sich zog, wies die Académie de Saint-Luc in Paris, die aus der alten Zunft hervorgegangen war, nur selten einen glänzenden Namen auf; und neben der Pariser Akademie genügten die Provinzialakademien, von denen die zu Toulouse, zu Montpellier und zu Lyon den Vorrang behaupteten, in der Regel nur dem örtlichen Kunstbedürfnis. Waren doch auch nur die „agréés" der Académie Royale in Paris berechtigt, im „Salon" des Louvre auszustellen, um dann einige Jahre später durch Einlieferung ihres „Rezeptionsbildes" als ordentliche Mitglieder der königlichen Kunstanstalt aufgenommen zu werden. Einseitig aber war die Académie Royale keineswegs. Nahm sie doch Claude Gillot, den Lehrer Watteaus, als „peintre de sujets modernes", Watteau selbst als „peintre des fêtes galantes", Greuze als „peintre de genre" unter ihre Mitglieder auf und bezeichnet sie doch auch die Landschafts-, Tier- und Blumenmaler unbefangen als solche. Neben den akademischen Ausstellungen im „Salon carré" und in der „Grande Galerie" des Louvre, die seit 1737 regelmäßig wiederkehrten, um ihren Höhepunkt zur Zeit der Salonkritiken Diderots (1765—67) zu erreichen, veranstalteten aber auch die Lukasakademie und die „Jugend" ihre eigenen Ausstellungen, auf die Dorbec hingewiesen hat.

In die moderne Raumkunst drang die Malerei hauptsächlich als Decken-, als Wand- und als Türfeldermalerei, in die moderne Verzierungskunst als Möbel- und Fächermalerei, auf die die Porzellanmalerei folgte. Die Miniaturarbeit auf Elfenbeinplättchen erfreute sich steigender Beliebtheit. Die Staffeleimalerei aber übernahm doch die Führung; und in der Bildniskunst feierte neben der Miniaturmalerei auch die Pastellkunst, die die mit farbigen Kreidestiften zeichnerisch aufgetragenen Farben malerisch mit dem Wischer vertreibt, unerwartete Triumphe. Von den vervielfältigenden Künsten blühte der Kupferstich mit allen seinen Abarten fröhlich weiter. Neben den eigentlichen Kupferstechern, die sich teils, wie die Watteau-Stecher, Gérard Audrans (S. 178) Neffe und Schüler Benott Audran I (1661—1721), Nicolas-Henri Tardieu (1674—1746) und Nicolas de Larmessin der Jüngere (1683—1755), der auch eine Reihe von Bildern Rafaels stach, mit ihrem Grabstichel- und Radiernadelarbeit mischenden Verfahren immer noch auf die Wiedergabe von Gemälden anderer beschränkten, teils, wie vor allem Pierre Drevet (1663—1738) mit seinem Sohne Pierre-Imbert Drevet (1697—1739), sich mit ihrer reinen Grabstichelkunst hauptsächlich als Bildnisstecher hervortaten, stehen die Vertreter der neuen Schabkunst, die unter den Händen des Frankfurters Jacob Christoph Le Blon (1667—1741) zum Farbendruck mit drei bis fünf Platten wurde. Zu den farbigen Hauptblättern Le Blons, dem Singer Sonderuntersuchungen gewidmet hat, gehören als erstes der Kardinal Fleury, als berühmteste die Bildnisse des Rubens und der Kinder Karls I. nach van Dyck. Die Weiterentwickelung zur Farbentusch- und zur Aquatinta-Manier erfolgte, wie zur Blüte der französischen Buchkunst, deren Illustratorenschule Hausenstein gut gewürdigt hat, erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Die eigentlichen Malerradierer im alten Sinne aber waren meist zugleich die berühmten Maler, die wir kennenlernen werden.

Die Großmaler der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts schlossen sich meist unmittelbar an ihre Vorgänger an. Daß sie in Rom aus den Fluten des 17. Jahrhunderts geschöpft hatten, tritt doch nur bei wenigen so deutlich hervor wie bei Pierre Subleyras (1699 bis 1749), dessen Hauptbild im Louvre Christus bei dem Pharisäer Simon darstellt, bei Jean François de Troy (1679—1752), dessen Pestbild im Museum von Marseille römisch-eklektische Einflüsse widerspiegelt, und bei Jean Baptiste van Loo (1684—1745), dem

Meister des weichen Endymionbildes im Louvre. In Rom hatte van Loo ein Gemälde ausgestellt, das man Maratta (S. 61) zuschrieb. Die wenigen Akademiker, die nicht in Rom gewesen waren, wie **Jean Restout** (1692—1768), zeigten deshalb keine größere Eigenart. Die meisten aber hielten sich selbst in Rom an die französische Überlieferung, die bei vielen zugleich die Überlieferung ihrer persönlichen Vorfahren war. Gerade in manchen französischen Malerfamilien vererbte die Kunst sich von Geschlecht zu Geschlecht. Die verbreitetsten dieser Malerfamilien, deren Stammväter und Schulhäupter wir bereits kennen, waren die Boullogne (S. 191), die de Troy (S. 192), die Coypel (S. 191) und die van Loo, die von dem nach Paris übergesiedelten Holländer Jacob van Loo (S. 339) abstammten. Akademiedirektor und Oberhofmaler wurden z. B. **Charles Antoine Coypel** (1694—1752), dessen leicht und flüssig hingeworfene Öl- und Pastellbilder seine Zeitgenossen ebenso entzückten, wie sie die Nachwelt langweilen, und **Charles André van Loo** (1705—65), nach dem das seichte Schönmalen später spöttisch als „vanloter“ bezeichnet wurde. Die besten der Meister, die auch in der französischen Großmalerei ihre akademische Gebundenheit mit elegantem, manchmal sogar koketten französischen Sonderempfinden auszustatten wußten, waren Bon Boullognes (S. 191) Schüler **Louis Silvestre der Jüngere** (1675—1760), der das Dresdener Kunstleben beherrschte, bis er 1750 nach Paris zurückkehrte, um 1752 auch hier Akademiedirektor zu werden, und **François Lemoine** (1688 bis 1737), Louis Boullognes des Jüngeren Enkelschüler, der die französische Manier des 18. Jahrhunderts mit ihren lockeren, leicht geschwungenen Umrissen, ihrer lichten Gesamthaltung und ihren rosigen Fleischtönen zur vollsten Blüte brachte. Silvestre zeigt sich schon in seiner großen „Familienzusammenkunft in Neuhaus“, seinen fürstlichen Einzelbildnissen und seiner Deïanira in Dresden als einen der tüchtigsten Vertreter des Zeitstils. Zu den besten Decken- und Wandgemälden Lemoines, den Mantz eingehend behandelt hat, gehören die Himmelfahrt Marias in der Kuppel einer Kapelle von Saint-Sulpice zu Paris, die gewaltige Vergötterung des Herkules im Herkulessaale und die ovale Allegorie auf Ludwigs XV. Siege im Friedenssaale zu Versailles. Von seinen Staffeleibildern zeigen z. B. „Herkules und Omphale“ im Louvre, „Venus und Adonis“ in Stockholm und die „Badende“ in Petersburg (Abb. 96) alle Reize und Schwächen seiner echt französischen Kunstweise.



Abb. 96. François Lemoines „Badende“ in der Ermitage zu Petersburg. Nach Photographie von F. Hanfstaengl in München.

Lemoine war 1737 gestorben. Im berühmten „Salon“ dieses Jahres aber strahlten die Wände in der lichten Gesamthaltung und dem rosigen Ton, die seine Schüler von ihm geerbt hatten. Ehe wir jedoch zu ihnen übergehen, müssen wir die national-französische Strömung des 18. Jahrhunderts, in die die akademische Malerei mit den Schülern Lemoines einmündet, von ihren Anfängen an verfolgen.

An der Spitze der national-französischen Bewegung der Malerei des 18. Jahrhunderts steht Claude Gillot (1673—1722), über den Valabrègue neues Licht verbreitet hat. Als Zeichner, Stecher und Zierkünstler (S. 160) tritt er uns greifbarer entgegen denn als Maler. Seine Stoffe, die er bald geistreich-realistisch, bald witzig-satirisch, bald spielerisch-dekorativ behandelte, entlehnte er vorzugsweise dem Theater- und Marktleben. Arlequino, Scapino und die übrigen Charakterfiguren der italienischen Komödie, die damals in Frankreich Triumphe feierte, Marktschreier und Quacksalber gehören zu seinen Lieblingsgestalten. Einige seiner Darstellungen sind in Stichen erhalten. Unter seinen Zeichnungen im Louvre und in den Museen von Rennes, Langres und Montpellier spielen raumkünstlerische Entwürfe eine Hauptrolle. Von seinen eigenen Stichen sind die zu Lamottes Fabeln, zu denen sich die Zeichnungen in Chantilly befinden, am bekanntesten. Von seinen Gemälden hat man neuerdings in französischem Privatbesitz und im Museum seiner Vaterstadt Langres eine Anzahl wiederentdeckt. Als zeichnerisch und malerisch fein wird seine „Quacksalberbude" im Château de Mouchin, als geistvoll-satirisch sein Nachtstück im Museum von Langres geschildert, das die Geschichte des Trojanischen Pferdes parodiert. Als sein Schüler Watteau seine malerisch vollendeteren Schöpfungen ausstellte, gab Gillot das Malen auf, um sich in Zukunft nur noch der Griffelkunst zu widmen.

Antoine Watteau (1684—1721), den noch im 19. Jahrhundert z. B. die beiden Goncourt, Mantz, Dohme, Volbehr, Hannover und Rosenberg, schon im 20. Jahrhundert Josz, Séailles, Staley, Borkowsky, Biermann und Heinrich Zimmermann eingehend gewürdigt haben, ist in manchen Beziehungen die glänzendste Erscheinung der französischen Kunstgeschichte des 18. Jahrhunderts. Seinerzeit vergöttert und nachgeahmt, in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts verschmäht und verhöhnt, seit einem Menschenalter aber aufs neue gefeiert und hier und da wieder überschätzt, wird er uns schon als getreuer Schilderer der gesellschaftlichen Sitten seiner Zeit, ihrer liebedurstigen und tändelsüchtigen Zerstreuungen, ihrer Theatervorstellungen im Sinne der italienischen Maskenkomödie und ihrer „galanten Feste", die meist in köstlichen, baumreichen, von warmem Sonnenlichte durchglühten Landschaften spielen, immer wieder anziehen. Und anziehend sind seine Bilder dieser Art vor allem durch ihre feinfühlige künstlerische Darstellungsart, ihren weichen, warmen, breiten und flüssigen, durch und durch malerischen Vortrag, aber auch durch den Zauber der Einbildungskraft, die das Pariser Theater- und Gesellschaftstreiben in üppige Phantasielandschaften und in eine heitere, unschuldige Traumwelt verlegt, in der es bei aller „Galanterie" niemals anstößig hergeht. Die modernen Trachten seiner Gestalten, die er selbst aus dem Geiste seiner Zeit heraus schuf, erzeugten erst nach seinen Bildern die Watteau-Moden.

In Valenciennes geboren, das Flandern damals erst vor kurzem an Frankreich verloren hatte, war Watteau von Haus aus Wallone. Aber an Bildern der flämischen Rubensschule fehlte es in den Kirchen seiner Vaterstadt nicht. Auf Rubens selbst wurde er, nachdem er Gillot verlassen, im Palais du Luxembourg, in dem sich Rubens' Medicibilder (S. 256) befanden, aber auch im Hause Crozats, des großen Sammlers, hingewiesen, der sich seiner annahm. Sicher lernte er hier auch Stiche nach Rubens' „Liebesgärten" (S. 258) kennen; und es ist entwickelungsgeschichtlich lehrreich, daß alle berühmten „fêtes galantes" Watteaus im Grunde schon in diesen „Liebesgärten" vorgebildet waren.

Watteau war ein stiller, kranker Mann, der kein höheres Alter erreichte als Rafael. Sein Glück lag in der Phantasiewelt seiner Kunst. Von den sittenbildlichen, landschaftlichen

und kriegerischen Bildern seiner Entwickelungszeit, die meist flämische Einflüsse, wie die von Teniers und van der Meulen, verraten, läßt sich nicht viel sagen. Einige von ihnen lernt man z. B. in der Ermitage zu Petersburg kennen. Von 1705 bis 1708 arbeitete Watteau in Paris unter Gillots Leitung, dem er seine Vorliebe für die Maskengestalten der italienischen Komödie verdankte. Mischte er diese gelegentlich doch noch in seine späteren neuzeitlichen Gesellschaftsstücke. Seine meisten Bilder aus dieser Zeit, ja aus der ganzen Zeit vor 1710 haben sich in den Stichen jener Watteaustecherschule erhalten, die sein Gönner Julienne schon damals nur seiner Kunst dienstbar machte. Seine raumschmückenden Entwürfe sind uns, wenn nicht jene „Affenkäfige" in Chantilly (S. 160) wirklich auf ihn zurückgehen, nur in Zeichnungen und



Abb. 97. Antoine Watteaus „Einschiffung nach der Insel Kythera" im Louvre.
Nach Photographie von F. Hanfstaengl in München.

Stichen überliefert. Von den wenigen Originalradierungen seiner Hand seien nur die zu einem Hefte vereinigten sieben Modekupfer genannt, die der jüngere Thomassin mit dem Grabstichel vollendete und herausgab. Sich selbst hatte Watteau völlig gefunden, als er 1712 unter der Bezeichnung eines „Malers galanter Feste" in die Akademie aufgenommen wurde. Sein „Aufnahmebild", das er, nach wiederholten Mahnungen, erst 1716 ausführte und 1717 ablieferte, war das schöne Gemälde der Einschiffung nach Kythera, das im Louvre hängt. Erst dieses Bild zeigte ihn auf der Höhe seines Könnens angelangt, aber schon in den vorhergehenden, zwischen 1710 und 1716 entstandenen Gemälden sehen wir ihn ganz im Aufstieg. Ist die Anordnung seiner Figuren in der meist überwiegenden Landschaft in dieser Zeit auch noch nicht so sorgfältig abgewogen wie später, so verleiht die warme, duftige, feurige, nur manchmal noch etwas schwere Färbung seinen Bildern doch gerade jetzt einen malerischen Reiz, der der französischen Kunst erst durch ihn zugeführt wurde. Genannt seien zunächst die weich verschwimmenden „Gärten von St. Cloud" in Madrid, die „Ländlichen

Freuden" in Chantilly, die feurige Dorfhochzeit im Soane-Museum in London, die „Mühen des Krieges" und die „Erholungen des Krieges" in Petersburg. Aber auch noch „Der Heiratsantrag" in Madrid und die beiden Bühnenbilder in Berlin, die die Liebe auf dem französischen und die Liebe auf dem italienischen Theater veranschaulichen wollen, gehören hierher. Von neuem Geiste beseelt und von neuem Linienrhythmus getragen, erschien dann aber eben jenes berühmte Louvrebild der Einschiffung nach Kythera, der märchenhaften Liebesinsel (Abb. 97), in dem er sich selbst übertraf. Wunderbar fügen die Gruppen der harrenden Liebespaare sich der herrlichen leuchtenden Landschaft ein; zauberisch liegt das von kleinen Liebesgöttern geleitete Boot am Ufer des Sees, über den die Reise ins gelobte Land der Liebe geht; köstlich winkt mit himmelhohen blauen Bergen die duftige, von goldenem Glanze erfüllte Ferne, in der das Wunderland liegt. Ein seltener Einklang malerischer und dichterischer Reize ruht über dem Bilde. Man denkt an Rubens, man denkt an Giorgione; schließlich aber ist es doch Watteau und nur Watteau, der uns gefangennimmt. Ob wir mit Dohme annehmen sollen, das Bild sei einem Ballett entlehnt, das 1713 aufgeführt wurde? Höchstens die Anregung mag das Tanzspiel gegeben haben. Lehrreich für die rasche Weiterentwickelung des Meisters ist die etwa ein Jahr später geschaffene Wiederholung dieses Bildes im Berliner Schlosse. Die Figurengruppen sind hier der Landschaft gegenüber vermehrt und verstärkt. Der Zug der Liebespaare hat durch den hohen, von kleinen Liebesgöttern umflatterten Mast des ihrer harrenden Schiffes ein deutlicher sichtbares Ziel gewonnen. Die Baumlandschaft zur Rechten ist in festeren Linien umrissen. Die Zeichnung ist überhaupt bestimmter, der Ton kühler geworden. Weitere Fortschritte machte der festere Zusammenschluß der Gruppen und die klarere Gliederung der Landschaft dann in Bildern, wie „Harlekin und Colombine" (Abb. 98) und den „Champs-Elysées" in der Wallace Collection zu London, der „Liebe auf dem Lande" im Neuen Palais zu Potsdam und den beiden prächtigen Bildern in Dresden, die eine gesellige Unterhaltung und ein Liebesfest im Freien darstellen.



Abb. 98. Antoine Watteaus „Harlekin und Colombine" in der Wallace Collection zu London. Nach Photographie von F. Hanfstaengl in München.

In Watteaus letzten Lebensjahren, 1719—21, wurde sein Stil immer ruhiger und größer. Die Gruppen wurden in immer harmonischeren Abmessungen in den immer großzügiger werdenden Landschaften verteilt. Zugleich wurde die Pinselführung breiter und einfacher. Watteaus lebensgroßer, gerade von vorn gesehener Gilles im Louvre gehört zu machtvollsten Schöpfungen reiner, ruhiger Pinselkunst. Auch die Divertissements champêtres und das Rendez-vous de Chasse der Wallace Collection, die unvollendete Parkgesellschaft in Berlin und die französischen Schauspieler im Neuen Palais zu Potsdam sind größer und schlichter gesehen als die früheren Bilder des Meisters: am größten und schlichtesten von allen

sein letztes bekanntes Bild, das berühmte Ladenschild des großen Pariser Kunsthändlers Gersaint, das im Berliner Schlosse hängt. Es ist zugleich das einzige Innenraumbild, das wir von Watteau kennen. Es gibt das Treiben der Händler und Kunden im Verkaufsraum Gersaints mit erstaunlich unmittelbarer Beobachtung des lichtdurchspielten Raumes und außerordentlich persönlicher Auffassung der etwas in die Länge gezogenen Gestalten wieder.

In seinem kurzen Leben hatte Watteau eine neue Kunst geschaffen, die während des ganzen 18. Jahrhunderts zahlreiche Nachahmer fand, aber nicht wieder erreicht wurde. Von seinen frühesten Nachfolgern wirkt sein Mitschüler bei Gillot, Nicolas Lancret (1690 bis 1743), nur als schwächerer Nachahmer, kommt sein Schüler Jean Baptiste Joseph Pater (1696 bis 1736) ihm nur in einigen wenigen seiner glücklichsten Schöpfungen nahe.



Abb. 99. Das Tischgebet. Gemälde von Jean Siméon Chardin im Louvre zu Paris. Nach Photographie von F. Hanfstaengl in München.

Der idealistischen Sittenmalerei Watteaus stellte dann Jean Siméon Chardin (1699—1779), über den z. B. die Goncourts, W. Pinder, G. Schéfer, Dayot, Vaillat und Pilon geschrieben haben, die Bestrebungen der Brüder Le Nain (S. 179) wieder aufnehmend, eine realistische französische Sittenmalerei an die Seite. Sein Lehrer, der Kirchenmaler Pierre Jacques Cazes (1676—1754), ein Schüler Bon Boullognes, hatte kaum Einfluß auf seine Entwickelung. Aus eigener Naturbeobachtung heraus entwickelte Chardin sich zunächst zum feinfühligsten Stillebenmaler der französischen Schule. Breit, leicht, flüssig malte er Stilleben jeder Art, die sich durch die schlichte Natürlichkeit ihrer Anordnung und den geistreichen Zusammenklang ihrer Färbung auszeichnen. Sein Küchenstück mit dem Rochen erregte 1728 solches Aufsehen in Paris, daß er mit ihm und dem Fruchtstück von demselben Jahre als „Peintre de fleurs, fruits et sujets de caractère“ in die Akademie aufgenommen wurde. Beide Bilder gehören dem Louvre. Indem Chardin z. B. seinen Küchenstilleben die Köchin hinzufügte, erweiterte er seine Darstellungen zu Sittenbildern aus dem Pariser bürgerlichen Leben. Die Köchin (Liechtenstein, München), die Haushälterin (Louvre), die Wäscherin (Stockholm), der Unterricht im Sticken (Louvre, Stockholm), das Tischgebet (Louvre [Abb. 99], Ermitage,

Stockholm), die Briefsieglerin (Potsdam), die Briefleserin (Stockholm), die Mutter, die ihr Kind anzieht (Stockholm), sind Lieblingsgegenstände des Meisters. Selten oder nie versucht er, das ruhige Dasein in Handlung umzusetzen. Dem weiblichen Charakter des Jahrhunderts entspricht seine auffallende Bevorzugung schlichter weiblicher Gestalten. Männliche Wesen, wie den „Zeichner" (im Berliner Schlosse und in Stockholm), hat er außerordentlich selten dargestellt. Unter seinen 30 Bildern im Louvre befinden sich 20 Stilleben, unter seinen neun Bildern in Stockholm befindet sich ein solches. Fünf Stilleben, aber kein Sittenbild seiner Hand besitzt die Karlsruher Kunsthalle. Der reine, stille, häusliche Friede, den seine Bilder atmen, steht im vollsten Gegensatz zu der gesellschaftlichen Erregung der Schöpfungen der Schule Watteaus. Von schlichtem Wandgrund heben Chardins Darstellungen sich in ruhigem, immer malerisch empfundenem Vortrag in kühler, feiner Farbigkeit ab. Aber für niederländisch würden seine Bilder niemals gehalten werden. Sie sind echte Franzosen des 18. Jahrhunderts, wie die Werke Watteaus; es ist nur eine andere französische Welt, in die sie uns führen; und gerade sie bereiten in manchen Beziehungen auf die Umkehr vor, die in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts erfolgte.

Halb durch Watteau, halb durch Chardin ließ sich in seiner späteren Zeit übrigens auch Jean François de Troy (S. 192), der Geschichtsmaler, dessen Lady Dilke sich angenommen, zu Sittenbildern begeistern, die die Häuslichkeit der vornehmen Gesellschaftskreise nicht im idealen Sinne Watteaus, sondern im realistischen Sinne Chardins, aber ohne die kraftvolle Eigenart dieser Meister schildern. Genannt seien das „Austernfrühstück" in Chantilly und der „Liebesantrag" im Besitze des letzten deutschen Kaisers.

Von jenen Schülern Lemoines (S. 195) aber, die im Salon von 1737 die Hellmalerei vertraten, ist zunächst Charles Joseph Natoire (1700—1777) zu nennen, dessen „grandes machines", wie die Franzosen sagen, wir beiseite lassen, um ihn als frischfühlenden Rokokomaler zunächst wegen seiner anmutigen Darstellungen aus dem Leben der Psyche in den oberen Wandfeldern eines der von Boffrand ausgestatteten Zimmer (S. 160) des Hôtel de Soubise zu feiern. Seine reich mit kleinen Liebesgöttern versehenen Ovalbilder in Stockholm, die die Liebesgeschichte Apollos und Klytias veranschaulichen, waren 1745 als Türbekrönungen im schwedischen Königsschlosse gemalt worden. Den lichten Rosenton hatte er von Lemoine übernommen; die vielen Liebesgötter, mit denen er seine Bilder ausstattete, verleihen ihnen französische Anmut und Heiterkeit. Als Radierer ist er durch liebenswürdige Kinderköpfe bekannt.

Berühmter als er wurde sein drei Jahre jüngerer Mitschüler bei Lemoine, François Boucher (1703—70), in dessen zahlreichen, immer raumschmückend gemeinten, alle Stoffgebiete umfassenden Gemälden und Radierungen sich die bekannten, an der Oberfläche liegenden Seiten des französischen Charakters des 18. Jahrhunderts, der Lebens- und Liebesdurst der Gesellschaft, ihr Spiel- und Tändeltrieb, ihre Leichtfertigkeit und Äußerlichkeit mit überraschender Anschaulichkeit widerspiegeln. Der „Maler der Grazien" hat seiner Zeit nach André Michels Ausdruck ihr eigenes Bild in rosenumkränztem Spiegel vorgehalten. Gerade Boucher war, so hoch seine Freunde ihn erhoben, am frühesten, schon von Diderot, wieder fallen gelassen worden, um fast hundert Jahre lang nur als abschreckendes Beispiel genannt zu werden. Gerade er aber ist, eben weil er durchaus ein Sohn seiner Zeit und seines Volkes war, von der Kritik der letzten fünfzig Jahre (den Goncourt, Mantz, André Michel) wieder zu Ehren gebracht und als der französischste Meister der französischen Kunst gefeiert worden. Wo seine Bilder, wie im Louvre, in Stockholm und in der Wallace Collection, als freie Schöpfungen

unter Meisterwerken hängen, wird uns ihre kalte, leere, oberflächliche Auffassung und Durchführung freilich immer wieder abstoßen. Kann man sie aber als raumschmückende Darstellungen am richtigen Orte betrachten, so wird man sich immer wieder an der Leichtigkeit und Anmut ihrer Erzählungsweise, ihrer Anordnung und ihrer Gruppenbildung, an dem ganzen sprudelnden Leben, das sie atmen, erfreuen. Die kleinen Liebesgötter, die Boucher teils ihrer selbst willen in allerlei anmutigen Phantasiehandlungen gezeichnet und radiert, teils durch alle seine großen Ölgemälde zerstreut hat, verleihen seiner Kunst einen jener hellenistisch-alexandrinischen Züge, die in verwandten Zeiten immer wiederkehrten.

Bouchers Lieblingsgegenstände waren die Liebesgeschichten der altgriechischen Götter. Die Liebesabenteuer der zeitgenössischen Gesellschaft stellte er vorzugsweise als Hirten- und Schäferszenen in modischen Trachten dar. Auch schlichte, bürgerliche Sittenbilder hat er geschaffen und Landschaften nicht nur in Hintergründen, sondern auch um ihrer selbst willen gemalt. Doch haben gerade seine Landschaften, die er, wie seine menschlichen Akte, meist nur aus der Erinnerung malte, stets etwas Äußerliches, Tapetenhaftes. Um ein tieferes Eingehen auf die Natur war es ihm so wenig zu tun wie um ihre Beseelung mit innigerem Empfinden. Von den wärmeren Farbentönen seiner Frühzeit ging er in seiner mittleren Zeit zu jenen rosa und blaßblauen Silbertönen über, die eine Zeitlang beliebt waren, um zuletzt wieder farbiger, aber auch bunter und zugleich leerer und flauer zu werden.

Von Bouchers raumschmückenden Gemälden im Zeitstil haben sich nur wenige an ihrem Platze erhalten. Doch sieht man einige seiner Tür- und Wandbekrönungen von 1738 und 1739 noch im Hôtel de Soubise (Archives nationales) zu Paris, seine vier Deckenbilder der vier Jahreszeiten von 1753 noch im Beratungssaale des Schlosses zu Fontainebleau. Die meisten seiner Bilder, ihrer fünfundzwanzig, befinden sich im Louvre; bezeichnend ist hier z. B. die Venus bei Vulkan (Abb. 100); das sechsundzwanzigste ist die Aurora an der Decke des Saales der Handzeichnungen. Nicht weniger als zweiundzwanzig besitzt auch die Wallace Collection in London, unter ihnen einige, die ursprünglich gemeinsame Wandschmuckfolgen bildeten, wie die beiden großen, vielgepriesenen Bilder „Sonnenaufgang" und „Sonnenuntergang", die für die Gobelinsfabrik gemalt worden waren. Die drittwichtigste Sammlung Boucherscher Gemälde ist die des Stockholmer Museums, dessen „Triumph der Venus" zu Bouchers reifsten Werken gehört. Uns in sie zu vertiefen aber verführen seine Bilder uns nicht.

Werfen wir noch einen Blick auf die französische Landschafts-, Tier- und Stillebenmalerei, sowie auf die eigentliche Bildnismalerei Frankreichs in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts so sehen wir, daß die großen, vielseitigen Meister, die wir kennengelernt haben, auch auf diesem Gebiete das Beste geleistet haben. Von den Sondervertretern dieser Fächer ist nicht viel Aufhebens zu machen. Landschafter wie die Akademiker Etienne Allegrain (1644 bis 1736) und sein Sohn Gabriel Allegrain (1679—1748), die im Stil Francisque Millets (S. 188) malten und radierten, und wie der Nichtakademiker Simon-Mathurin Lantara (1729—78), der einer der besten war, bewegten sich noch in den hergebrachten Gleisen des 17. Jahrhunderts; und das Neue, das die Darsteller halbstädtisch friedlicher oder einsam stürmischer Küsten- und Hafenlandschaften, wie Adrien Manglard von Lyon (1695—1760), der als Radierer gefälliger ist denn als Maler, und sein Schüler Claude-Joseph Vernet von Avignon (1712—89), auf den wir im nächsten Bande zurückkommen, zu bieten hatten, war doch zu sehr von außen gesehen, um erwärmen zu können. Louis Gabriel Moreau aber (1740—1806), mit dem die neue Pariser Landschaftsmalerei beginnt, gehört nicht mehr in diesen Zeitraum.

Die Schlachtenmalerei in Courtois' Art, die dessen Schüler Joseph Parrocel („Parrocel des Batailles", 1646—1704), seinem Sohn Charles Parrocel (1688 bis 1752) übermittelte, brachte es in Frankreich während dieses ganzen Zeitraums zwar zu Nachfrage und Ansehen, aber doch nicht zu tiefgreifenden Wirkungen. Immerhin gehören die geschichtlich erzählenden und farbenfreudig gesehenen Bilder Parrocels, wie seine Schlacht von Fontenois, jetzt in Versailles, zu den besten Schlachtenbildern der Zeit. Auf dem Gebiete der Tier- und Stillebenmalerei aber besaß Frankreich in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Jean Baptiste Oudry (1686—1755), dem Schüler Largillières, ein tüchtiges, flott-



Abb. 100. Venus bei Vulkan. Gemälde von François Boucher im Louvre zu Paris. Nach Photographie von F. Hanfstaengl in München.

dekoratives Talent, das sich freilich an Wärme und Kraft den gleichzeitigen holländischen Meistern nicht vergleichen kann, jedoch in Gemälden und Radierungen immerhin Vortreffliches leistete. Wie hoch Oudry geschätzt wurde, zeigen seine acht Bilder im Louvre, denen sich acht im Stockholmer und mehr als vierzig im Schweriner Museum anschließen. Von anderer Hand nach seinen Zeichnungen von 1735 gestochen aber sind die Abbildungen der großen Prachtausgabe von Lafontaines Fabeln, die 1755 erschien.

Auf dem Gebiete der Bildnismalerei endlich behielt Frankreich im 18. Jahrhundert vollends die Führung, wenngleich seine jüngeren Bildnismaler sich denen des 17. Jahrhunderts kaum noch vergleichen lassen. Robert Tournières (1668—1752), Jean Marc Nattier (1685—1766; Buch von Nolhac), Louis Tocqué (1696—1772), Jacques André Joseph Aved (1702—66) und François Hubert Drouais (1727—75) waren

in ihrer Art tüchtige Meister, deren lebensvolle Bildnisse, eben weil sie vom Geiste ihres Jahrhunderts beseelt sind, schon ihres urkundlichen Wertes wegen von der Nachwelt wieder geschätzt und gewürdigt werden. Nattier z. B. ist einerseits der eigentliche Maler des „mythologischen Porträts", das die Herren und Damen des 18. Jahrhunderts als griechische Götter und Göttinnen verkleidet, anderseits aber auch der Meister der modischen Eleganz, der Schöpfer des Louis Quinze-Gesichts, wie Hourticq es nennt, das rosig unter gepuderter Perücke hervorblickt. In Marseille sieht man sein Bildnis einer vornehmen Dame als Morgenröte, im Louvre das einer Magdalena, die als Dame wirkt. Festlich angetan strahlt seine Comtesse de Dillières bei Wallace in London (Abb. 101). Die nach Deutschland übergesiedelten Meister, wie Louis Silvestre der Jüngere (1675—1760) in Dresden (S. 195) und Antoine Pesne (1683 bis 1757) in Berlin, reihen sich ihnen, selbständig sehend und malerisch empfindend, an. Wir kommen auf sie zurück. Eine eigenartige Bedeutung erlangte die französische Pastellbildnismalerei in ihrer Weiterbildung der Kunst der Rosalba Carriera (S. 88) durch Meister wie Maurice Quentin de Latour (1704 bis 1788) und den Genfer Jean Étienne Liotard (1704—89), die uns fast unvermerkt vom Rokoko zum Klassizismus herüberleiten. Sie können uns, auch ihrer Lebenszeit nach, erst im nächsten Bande beschäftigen. Man kam schließlich bei einer ähnlichen, wenngleich weniger selbständig erkämpften Formenempfindung wieder an, wie Poussin sie besessen hatte, suchte diese aber mit dem natürlichen Empfindungsleben der jüngeren Neuzeit auszustatten.



Abb. 101. Bildnis der Comtesse de Dillières. Gemälde von J. M. Nattier in der Wallace Collection zu London. Nach Photographie von F. Hanfstaengl in München.

Die französische Kunst der mittleren Neuzeit beanspruchte nicht, sich bodenständig aus ihrer eigenen Vergangenheit heraus zu entwickeln. Willig nahm sie alle Anregungen auf, die vom germanisch-niederländischen Norden, noch williger und reichlicher alle Förderungen, die vom romanisch-italienischen Süden ausgingen. Beide Kunstwelten aber waren ihr stammverwandt genug, um sich mit ihrem eigenen Wesen fast restlos zu verschmelzen. Die großartige

nationale Einheit, die das allmählich unumschränkt werdende französische Königtum seinem Volke in diesem Zeitraum auf allen Gebieten der Staatskunst, der Sitten und des geistigen Lebens eroberte, wurde dann auch die Grundlage, auf der die bildenden Künste Frankreichs trotz aller fremden Einwirkungen ihr ausgesprochenes Sondergepräge erhielten. Schöpfungen der verschiedensten Richtungen lassen sich schon beim ersten Anblick als französisch erkennen. Der ungeheure Einfluß der französischen Kunst, der seit dieser Zeit immer weitere Kreise zog, beschränkte sich freilich nach außen hin, dem Einfluß der französischen Sitten, Moden und Schriftwerke entsprechend, in der Regel auf die jeweilige Mitwelt, um von der Nachwelt bald genug überwunden zu werden. Aber was immer auch wir an der ganzen, meistens mehr überredenden als überzeugenden französischen Kunst dieses Zeitraums auszusetzen haben mögen: wegen einer Reihe guter französischer Eigenschaften, namentlich wegen ihrer Klarheit, Folgerichtigkeit und Einheitlichkeit in der Behandlung jeden Falles, der sich bald die Liebenswürdigkeit, Anmut und Gefälligkeit gesellten, werden wir ihr doch immer wieder gerecht werden müssen. Wie deutlich prägten sich im Stil Ludwigs XIV. jenes heroische Pathos der Wohlanständigkeit, jene tyrannische, jeden Einzelwillen streng unterdrückende Gesetzmäßigkeit, jenes theatralische, mit Bewußtsein die Augen der Welt auf sich ziehende Gepränge aus, die die ganze Regierungsweise der „Roi Soleil“ kennzeichnen. Wie unverkennbar aber spiegelt auch der Stil Ludwigs XV. jenes schon unter der Regentschaft aufgekommene höfische Wohlleben und jene verfeinerte Höflichkeit wider, die, um einmal mit Taine zu reden, „ganz Europa die Kunst zu grüßen, zu lächeln und zu plaudern lehrte“.

Am nächsten werden uns auf dem Gebiete der Malerei die wenigen französischen Meister dieses Zeitraums stehen, denen wir, welcher Strömung sie auch folgen, anmerken, daß ihre Richtung ihnen nicht nur Mode- oder Meinungs-, sondern Herzenssache ist. Auf dem Gebiet der Malerei gehören Callot, Poussin, Claude Lorrain, Watteau und Chardin zu den Meistern dieses Zeitraums, für die auch die Nachwelt sich erwärmt. Erst im nächsten Zeitraum erweiterte ihr Kreis sich rasch. Unter den Bildniskünstlern und Buchbildstechern Frankreichs aber finden wir schon in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts unvergeßliche Meister in größerer Anzahl.

Daneben bleibt die Bildnerei die Kunst, in der die Franzosen zu allen Zeiten Ewigkeitswerte geschaffen haben; und selbständige neue Bahnen schlug Frankreich vor allem auf dem Gebiete des Wohnbaues und seiner künstlerischen Ausstattung ein. Die Zierkunst des Rokokos, die, wenn sie allein von der französischen Gesittung dieses Zeitraums übriggeblieben wäre, untrügliche Rückschlüsse auf deren übrige Äußerungen gestatten würde, ist das Eigenartigste, was die ganze Zeit auf künstlerischem Gebiet geschaffen hat; und daß dieses, wo immer auch seine Vorstufen liegen mögen, in Frankreich französischem Geiste entsprossen, bleibt ein Ruhmesblatt der französischen Kunstgeschichte dieses Zeitalters; aber freilich auch dieses ein Blatt, das, seiner leichten Art nach zu baldigem Hinschwinden verurteilt, nur allzu rasch die Sehnsucht nach Umkehr und Erneuerung weckte.

II. Die englische Kunst von 1550 bis 1750.

1. Vorbemerkungen. — Die englische Baukunst dieses Zeitraums.

In den zweihundert Jahren der mittleren Neuzeit erweiterte das England Heinrichs VIII., dessen Kunst wir kennengelernt haben (Bd. 4, S. 551), sich zu dem Großbritannien, dem die

Zähmung der wilden Wogen des Ozeans die Weltherrschaft sicherte. Das große Zeitalter des Inselreiches zwischen dem Ärmelkanal und der Nordsee begann gleich nach der Mitte des 16. Jahrhunderts, als Heinrichs VIII. jungfräuliche Tochter Elisabeth (1558—1603) den Thron Englands bestiegen hatte. Kraftbewußt sich reckend, betrat der britische Löwe den Kampfplatz. Im Staatsleben ward England, das schon um die Mitte des 17. Jahrhunderts, wenn auch nur vorübergehend, den Mut fand, sich von der Monarchie zu befreien, zum Führer der Völker; in der freien Forschung überstrahlte sein Dreigestirn Baco, Locke und Newton die Leitsterne der meisten Länder Europas; in der Dichtkunst sah schon das letzte Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts aus der reichen Flut des dramatischen Schrifttums Englands die ersten Dramen Shakespeares emporsteigen, denen gleich im ersten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts seine höchsten Meisterwerke, wie Hamlet, Lear und Macbeth, folgten. Es ist bemerkenswert, daß die englischen Schauspiele fast allein von allen dichterischen Schöpfungen jener Tage noch heute maßgebend weiterwirken. Man kann also nicht sagen, daß die englische Gesittung des Elisabethischen Zeitalters nicht reif gewesen wäre, auch in den bildenden Künsten mit allen übrigen Ländern zu wetteifern; und in der Tat stellte die englische Baukunst sich alsbald, wenigstens gleich nach dem Tode Elisabeths, der Baukunst aller übrigen Länder Europas ebenbürtig, wenn nicht überlegen, an die Seite, während die darstellenden Künste Großbritanniens, zurückgehalten durch die blutigen inneren Kämpfe, die es durchtobten, auch im 17. Jahrhundert noch im Zustand der Unmündigkeit verharrten. Die Bildnerei erhob sich auch am Ende dieses Gesamtzeitraums noch nicht aus ihrer Unselbständigkeit, wogegen die englische Malerei sich, wie wir sehen werden, etwa seit dem dritten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts zu Leistungen aufschwang, die dem Inselreich auch in den bildenden Künsten jene Großmachtstellung verschafften, die es im Staatsleben, in der Wissenschaft und in der Dichtkunst längst besaß.

Für die englische Kunstgeschichte der mittleren Neuzeit kommen, außer dem knapp zusammenfassenden Buch von Armstrong, auf dem Gebiete der Baukunst die Schriften von Blomfield, Chancellor, Gotch, Garner, Loftie und A. E. Richardson, auf dem Gebiete der darstellenden Künste zunächst die alten Werke von Walpole, Redgrave, Bryan und Waagen in Betracht. Für die Bildhauerei schließt sich ein 1911 erschienenes Werk von Chancellor an. Für die englische Malerei bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts sind noch Einzelarbeiten von Mary Hervey, Charlotte Stopes und Mrs. Poole, Schriften über die Bildnis-Miniatur von Propert, Forster, Williamson und Holmes hervorzuheben. Hauptsächlich mit der britischen Malerei der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, in der sie zur künstlerischen Weltmacht wurde, aber befassen sich die zusammenhängenden englischen Schriften von Edwards, Cunningham, Fletcher, Hamilton, den beiden Redgrave, Wedmore, Gower und Armstrong. In Frankreich folgten Chesneau und Dayot, in Deutschland, nach verschiedenen Einzelschriften, namentlich Muther mit seiner anregenden „Geschichte der englischen Malerei", die 1905 erschien. Erst für das Ende dieses Zeitraums kommen diese Schriften schon hier in Betracht.

Im sonst so ruhmreichen Zeitalter der Königin Elisabeth lag in England sogar noch die Baukunst darnieder. Der Kampf der Bekenntnisse scheint weder Katholiken noch Protestanten zu kirchlichen Neubauten ermutigt zu haben. Beide ließen sich an den vorhandenen Kirchen genügen. Große Paläste oder andere öffentliche Bauten zu errichten, war die Königin zu sparsam. Die einzigen bemerkenswerten Neubauten waren nach wie vor die Schlösser und Landhäuser der englischen Großen; und in ihnen spielt sich nach wie vor ihrem Grundriß

und Aufbau nach ein Stückchen echt englischer Kunstgeschichte ab, während ihre Schmuckformen und ihre Ausstattung fast ausschließlich den Händen eingewanderter Deutscher und Niederländer anvertraut wurden, die, nicht immer zum Vorteil der englischen Kunst, jetzt an die Stelle der unter Heinrich VIII. maßgebend gewesenen Italiener traten. Wir haben den englischen Landschloßbau des 16. Jahrhunderts im vorigen Bande (S. 552—553) schon bis in die sechziger Jahre herab verfolgt. Longleat, an dem von 1567—80 gebaut wurde, wirkt mit seinen drei Säulenordnungen übereinander und seinen in riesige Rechteckfenster aufgelösten Mauerflächen klassisch und englisch zugleich (Abb. 102). Um diese Zeit öffneten die alten, geschlossen aufsprießenden Bauten eine Seite ihrer Viereckhöfe, um Luft und Licht hereinzulassen; die alten Mittelhallen des Hauptbaues aber, die bisher als Wohnräume gedient hatten, verwandelten sich, mit Treppenhäusern im Holzstil verbunden, in luftige Vorhallen. Die einzelnen, bisher nur untereinander zugänglichen Gemächer wurden nun auch in England durch Vorplatzgänge (Korridore) miteinander verbunden; und die langgestreckten „Galerien", die, ins Obergeschoß verlegt, die alten „Hallen" ersetzten, vollendeten die Umwälzung im Wohnbau, die sich gerade im Zeitalter der Königin Elisabeth vollzog. In den Neubauten dieses Zeitalters nahmen die Grundrisse mit dem Mittelvorsprung des Hauptbaues und den rechtwinklig vortretenden Seitenflügeln gerade durch die Auslassung der einen Hofseite die Form eines E, bei der Wiederholung dieser Gestaltung an der Rückseite die Form eines H an. Maßgebend für den E-förmigen Grundriß sind unter anderen Charlton House in Wiltshire in seiner älteren Gestalt, Corsham Court bei Bath und North Mumms in Hertfordshire (um 1600), für den H-förmigen Grundriß Shaw House in Berkshire (1581) und Holland House (1607) in Kensington (Abb. 103). Longford Castle bei Salisbury (1560) aber erhebt sich auf dreieckigem Grundriß, der, wie es scheint, die hl. Dreieinigkeit versinnlichen sollte. Das früheste Beispiel der „großen Galerie" in England besaß Hampton Court (Bd. 4, S. 553). Diese war schon 1536 vollendet, fiel aber einem späteren Umbau zum Opfer. Erhalten hat sich dieser langgestreckte Raum z. B. in Hardwick Hall (1590—97) bei Mansfield.



Abb. 102. Schloß Longleat in Wiltshire. Nach Photographie.

Alte Grundrisse mancher dieser und vieler anderer Schlösser liegen im Soane-Museum zu London. Da einige von ihnen sich auf John Thorpe, einen Baumeister der Elisabethischen Zeit, zurückführen, glaubte man, diesem fast alle großen englischen Häuser jener Zeit zuschreiben zu dürfen. Einigermaßen wahrscheinlich aber ist nur, daß er Rushton Hall und Kirby House in Northamptonshire gebaut hat. Auch sonst sind künstlerisch greifbare englische

Architektennamen dieser Zeit äußerst selten. Doch sei als Baumeister der späteren Elisabeth-Zeit **Robert Smithson** (gest. 1614) genannt, der nach einigen Nachrichten Longleat in Wiltshire (1567; Bd. 4, S. 553) und Wollaton bei Nottingham (1580) erbaut haben soll. Doch scheint dies nur in bezug auf Wollaton annehmbar zu sein. Andere führen Longleat auf einen gewissen Giovanni von Padua zurück, in dem noch andere eben jenen John Thorpe, der in Padua studiert haben sollte, erkennen wollen. Auf sicherem Boden stehen diese Zuschreibungen durchaus nicht.

Die schmückenden Kunstformen der englischen Bauten dieser Art rührten, wie schon bemerkt, von den Deutschen und Niederländern her, denen Holbein in England (Bd. 4, S. 553 und 555) die Wege geebnet hatte. Aber keiner von ihnen hielt, was ihr großer Vorgänger versprochen hatte. Sie brachten ihre schwülstige, in Barock übergehende Hochrenaissance, brachten die Vorlagen des Hans Vredeman de Vries (S. 228) und seinesgleichen mit. Als eigentliche Baumeister traten auch sie kaum auf. Sie beschränkten sich im wesentlichen auf die Herstellung von Portalen, Kaminen und ähnlichen Schaustücken; aber unter ihren Händen begannen sich die englischen Schlösser nun doch allmählich von innen und außen mit willkürlich behandelten Pilaster- und Halbsäulenordnungen zu schmücken. Der Schwulst dieser Baukunst gleicht dem der vorshakespeareschen Dichtkunst des Elisabethischen Zeitalters. Daß dieser Schwulst von außen kam, beweisen gerade die englischen Gebäude dieser Zeit, die nachweislich ohne fremde Beihilfe entstanden, beweisen einfach verzierte, wohlgestaltete Kollegienhäuser wie Saint John's College in Oxford, schlichte, aber in guten Verhältnissen empfundene Landhäuser, wie Knole in Kent mit seinen älteren Teilen, wie Littlecote (1580) und die Lyveden Buildings in Northamptonshire. Von Burghley House, in dem die Renaissanceformen deutlich hervortreten, hören wir, es sei (seit 1561) von Deutschen ausgestattet worden. Longleat (seit 1567), das im Aufbau durchaus englisch wirkt, prangt, wie wir gesehen haben (S. 206), bereits in dreifachem Pilasterschmuck. Wollaton House gilt den Engländern gerade wegen der Schaftbänder seiner Pilaster und der Volutengiebel seiner Ecktürme als Musterbau deutscher Renaissance.

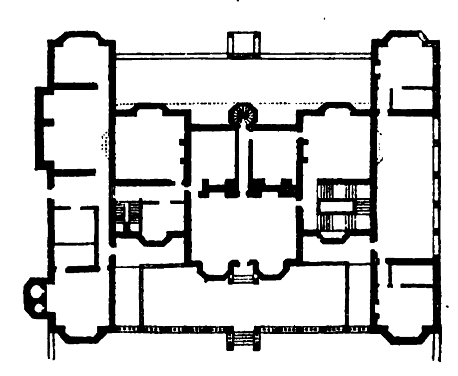


Abb. 103. Grundriß des Holland House in Kensington. Nach R. Blomfield, „A history of Renaissance Architecture in England“. London 1897.

Als deutsch gelten ferner der schon ziemlich barocke Mittelvorsprung von Longford Castle und die sogenannte Porta Honoris des Caius College zu Oxford, die früher irrtümlich einem Theodor Havaeus von Cleve zugeschrieben wurde. Die schönsten Kamine dieses doch wohl mehr niederländischen als eigentlich deutschen Stils sieht man in Knole; aber auch Cobham in Kent z. B. besitzt ein kraftvolles Stück dieser Art, dessen Feuerstelle von vierfach umbänderten korinthischen Säulen eingefaßt wird, während dem Wappenfelde darüber Atlanten und Karyatiden zur Seite stehen (Abb. 104).

Dieser deutsche Einfluß wurde erst durch den Klassizismus des Inigo Jones (1572 bis 1651) abgelöst, in dem der Durchschnittsengländer den Triumph der englischen Baukunst feiert, während Tieferblickende bedauern, daß die englische Baukunst sich nicht selbständig auf der Grundlage von Bauten wie Sutton Place (Bd. 4, S. 552/3) weiterentwickelt hat. Immerhin

muß man zugeben, daß die englische Baukunst, gleich zu Anfang des 17. Jahrhunderts der unwiderstehlichen Zeitströmung folgend, die nationalen Überlieferungen zugunsten einer geschickten, ja groß empfundenen Nachahmung der halb klassizistischen, halb barocken Spätrenaissance der Italiener und Franzosen preisgab und die neue, fremde Formensprache rasch ihren eigenen kirchlichen und weltlichen Bedürfnissen anpassen lernte. Aber neben der klassizistischen Spätrenaissanceströmung setzt in England während des ganzen 17. Jahrhunderts auch die gotische Unterströmung noch keineswegs aus. Blomfield hat sie eingehend geschildert. Charakteristisch ist die Johanniskirche in Leeds (1632—33), eine zweischiffige, durch Spitzbogenarkaden geteilte Kirche mit offenem Dachstuhl, deren Steinmetzarbeiten spätgotisch sind, während ihre Zimmermannsarbeiten an die Formensprache der „deutschen Renaissance" erinnern. Noch ziemlich reine Spätgotik tritt uns auch in Wadham College (1610—13) und in dem schönen Treppenhause von Christ Church College (1640) in Oxford entgegen, wogegen die (umgebaute) Kirche Saint Catherine Cree in London (1628) und namentlich die Kapelle von Brasenose College in Oxford (1666), deren breite gotische Maßwerkfenster durch korinthische Pilaster voneinander getrennt werden, einen ausgeprägten Mischstil zeigen.

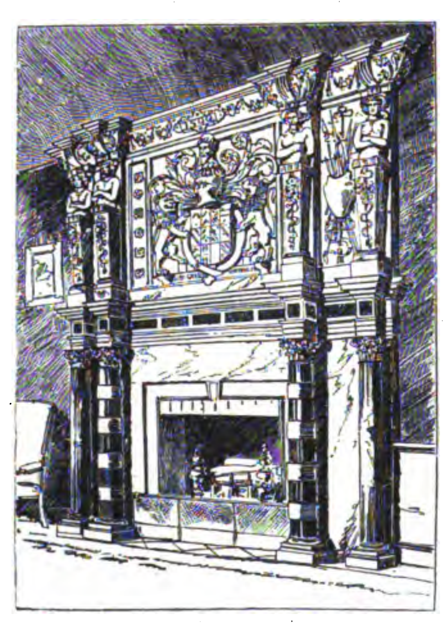


Abb. 104. Kamin in Cobham (Kent). Nach R. Blomfield, a. a. O.

Selbst die beiden großen englischen Hauptarchitekten dieses Jahrhunderts, von denen Inigo Jones dem vorrepublikanischen, Sir Christopher Wren dem nachrepublikanischen England dienten, konnten sich im Kirchenbau leichter gotischer Rückfälle nicht erwehren.

Gleich mit **Inigo Jones** (1573—1651), der 1604, wie es heißt, über Dänemark von Italien nach London zurückgekehrt war, aber erst 1615 „General Surveyor of the works" wurde, begann der Umschwung. Wenn man Inigo Jones (1573—1651) als den Shakespeare der englischen Baukunst feiert, so unterschätzt man die Weltwirkung des großen Dramatikers. Aber ein tüchtiger Meister in den Bahnen Serlios (S. 7), Vignolas (S. 10) und Palladios (S. 15), die er in Italien studiert hatte, war Jones in der Tat. Als sein einziges gotisches Bauwerk gilt die Lincoln's-Inn-Kapelle in London, die 1623 geweiht wurde. Seine Hauptschöpfungen waren die Entwürfe zu den Königspalästen in Greenwich (seit 1617) und Whitehall (seit 1619). Jene kamen, abgesehen von der klassisch-einfachen Villa der Königin (1635), erst später durch Wren und dessen Nachfolger, die großartigen, teils im Worcester College in Oxford, teils in Chatsworth beim Duke of Devonshire erhaltenen Entwürfe für Whitehall, das mit seinen sieben, noch völlig von mächtigen Gebäudefluchten eingeschlossenen Riesenhöfen das größte Schloß der Welt geworden wäre, aber kamen niemals vollständig zur Ausführung. Ausgeführt und erhalten ist nur die Festhalle, das Banqueting House (Abb. 105), dessen Deckengemälde (S. 256—257) von Rubens herrühren. Es ist ein zweigeschossiger, unten durch ionische, oben durch korinthische Pilaster und Halbsäulen gegliederter Prachtbau, der auch in Venedig

oder in Vicenza bestehen würde. Alle Einzelformen sind groß, stark und edel, zugleich aber persönlich und daher auch englisch empfunden.

Dann folgte die kleine Paulskirche in Covent-Garden (1631—38), eine Saalkirche mit Emporen protestantischer Gestaltung, deren einziger Außenschmuck ihre derbe dorische Giebelvorhalle ist. In seinen späteren Jahren beteiligte Jones sich aber auch am Um- und Neubau einer Anzahl von Landschlössern des englischen Adels. Berühmt ist sein Anteil am Schlosse des Earl of Pembroke zu Wilton, dessen vornehm gegliederter Hauptsaal mit seinem

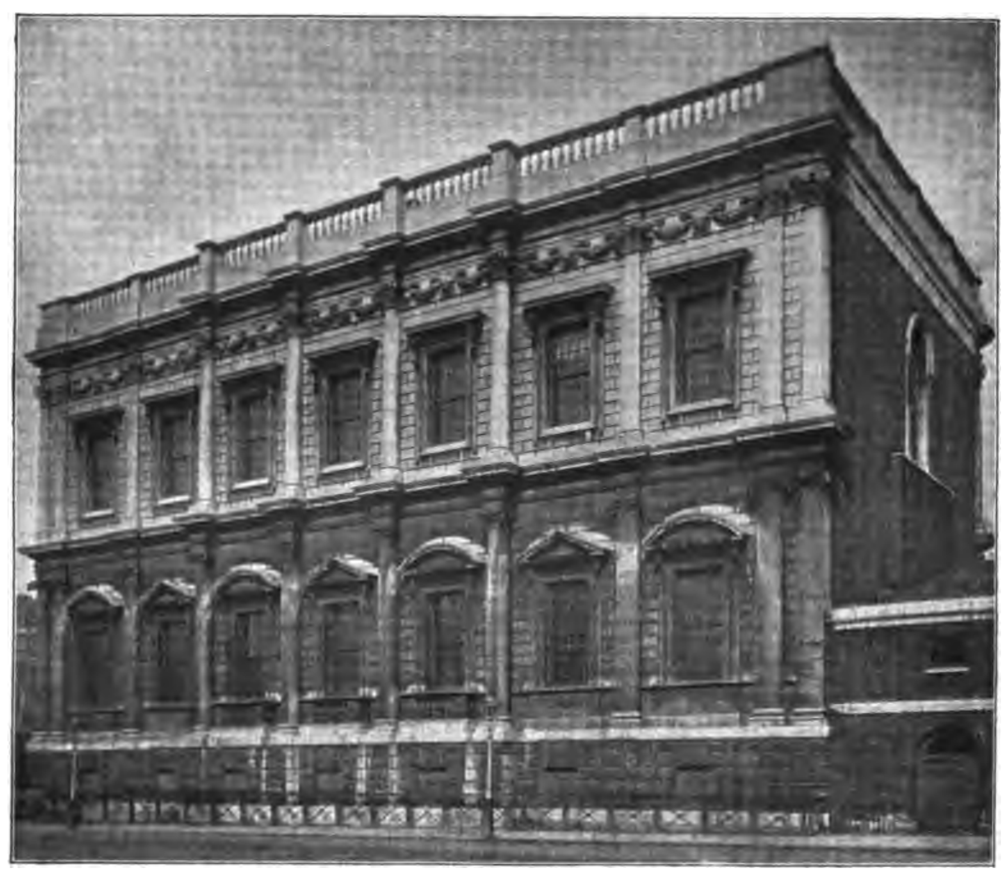


Abb. 105. Inigo Jones' Banqueting House in London. Nach Photographie.

Wandschmuck, herabhängenden Fruchtschnüren zwischen dem Rahmenwerk, klassisch und englisch zugleich wirkt; und berühmt ist auch das herrliche Treppenhaus im Ashburnham House in Westminster. Klare Geschlossenheit und kräftiger Formenadel zeichnen alle Schöpfungen des Meisters aus. Sein Schüler John Webb (1611—74) baute nach Jones' Entwürfen z. B. das edel einfache, mit einer Giebelvorhalle geschmückte Gunnersbury House in Middlesex.

Sir Christopher Wren (1632—1723) war nicht in Italien, aber in Paris gewesen. Seine Spätrenaissance steht der französischen daher näher als der italienischen. Jedenfalls erscheint er verstandesmäßiger berechnend und schon dadurch auch völkischer englisch als Jones, trotzdem barocker in der Gesamtwirkung, doch nicht in den Einzelformen. Die Fülle

der Bauschöpfungen Wrens ist erstaunlich. Die Feuersbrunst, die 1666 weite Strecken Londons zerstörte, eröffnete seinem Tätigkeitsdrang ein Riesenfeld. Außer der großen Paulskathedrale, seinem Hauptwerke, schuf er zwischen 1670 und 1711 nicht weniger als 53 Londoner Stadtkirchen, die er mit immer neuen Abwandlungen der Stützen-, Bedachungs- und Emporenmotive der protestantischen Predigtkirche immer gleichartig und doch immer verschieden gestaltete. Die mächtige Palastanlage zu Greenwich, in der Sir Christopher, bald durch Webb, später durch Hawksmoor und Vanbrugh unterstützt und ersetzt, die Entwürfe Inigo Jones' weiterführte, wurde schon 1694 in das berühmte Marinehospital verwandelt, dessen Vorderfronten mit ihren Vor- und Rücksprüngen, ihren hohen, beide Hauptgeschosse zusammenfassenden korinthischen Doppelsäulen und ihren Giebeln, die in die Attika einschneiden, an Madernas Fassade der Peterskirche in Rom erinnern. Als Königspalast erhalten ist nur Wrens Anbau (1690—94) an das alte Schloß Hampton Court, der, aus Backsteinen mit Hausteingliederungen errichtet, in seiner breitgelagerten, den Mittelgiebel erdrückenden Massigkeit einen zugleich strengen und schweren Eindruck macht.



Abb. 106. Das Innere von Christopher Wrens Kirche Saint Stephen in London. Nach einer Reproduktion des Architektur-Verlags E. Wasmuth A.-G. in Berlin.

Zu Wrens schönsten sonstigen Bauten gehören der Hof von Trinity College in Oxford und die klassische, unten toskanische, oben ionische Bibliothek von Trinity College in Cambridge. Sein Hauptruhm aber beruht auf seinen Kirchenbauten. Die Paulskathedrale in London (Taf. 34), die unter Wrens Leitung von 1675—1710 in einem Zuge vollendet wurde, gehört zu den mächtigsten Kirchenbauten der Erde. Die Zentralanlage, die Wren ursprünglich (1672) geplant hatte, kam nicht zur Ausführung. Es wäre von außen ein Achteck mit abwechselnd geraden und konkaven Seiten, von innen ein Kuppelbau geworden, dessen Mittelkuppel in den Haupt- und den Diagonalachsen von acht kleineren Kuppelquadraten umringt worden wäre. Das ausgeführte Gebäude besitzt zwar einen nach Möglichkeit verselbständigten Kuppelbau über der Hauptkreuzung, wirkt aber mit seinem lang nach Osten vorgestreckten dreischiffigen Chor und seinem noch länger nach Westen gedehnten dreischiffigen Langhaus, das sich an der Vorhalle zu einem zweiten Querschiff erweitert (Taf. 35), doch wesentlich als



Tafel 34. Christopher Wrens Paulskirche in London.

Nach Photographie.



Tafel 35. Das Innere von Christopher Wrens Paulskirche in London.

Nach Photographie.

Langhaus. Die Einzelformen, meist korinthischer Ordnung, sind schwer und streng gezeichnet, barocke Zierformen sind nur spärlich verwendet worden. Von außen erscheint der Bau durchweg zweigeschossig, obgleich die Obergeschosse über den niedrigen Seitenschiffen nur [illegible] sind. Die Hauptfassade besteht aus einer im Untergeschoß von sechs, im Obergeschoß von vier Paaren korinthischer Doppelsäulen getragenen Vorhalle und den beiden [illegible] Westtürmen zu ihren Seiten. Die hoch überragende Hauptkuppel baut sich innerlich, schlank wie ein Zuckerhut, in zwei Absätzen auf. Ihre äußere Schale steigt über der von Balustraden gekröntem Säulenkranze umgebenen Trommel in halbem Umriß zu dem schlanken Laternen-



Abb. 107. Chatsworth House. Nach Photographie.

türmchen empor, das sie krönt. Klar, groß und gesetzmäßig beherrscht der gewaltige Bau das Häusermeer der Weltstadt. Wrens übrige Londoner Stadtkirchen unterscheiden sich von außen hauptsächlich durch ihre immer verschiedenen Türme oder Kuppeln. Gotisch gemeinte Türme gab der Meister den Kirchen Saint Dunstan in the East (1698), Saint Mary Aldermary (1711) und Saint Michael in Cornhill (1721), denen sich der gotische Torturm von Christ Church College in Oxford anreiht. Kuppeln tragen z. B. Saint Antholin, Saint Mary Abchurch, Saint Swithin, Saint Stephen und Saint Mildred. Die berühmtesten Renaissancetürme Wrens aber sind der von Saint Mary-le-Bow (1680), der in den Strebebogen unter dem höchsten Säulenachteck noch gotische Anklänge verwertet, und der von Saint Bride (1701—02), der sich in immer kleiner werdenden Achteckhallen bis zur schlanken Spitze verjüngt. Das schönste Innere zeigt die von korinthischen Säulen getragene, leichtbeschwingte Kuppelkirche Saint Stephen Walbrook (Abb. 106), deren eigenartig verzwickte und doch durchsichtige Anlage Frankl als „Durchdringung zweier selbst schon zusammengesetzter Raumsysteme" geschildert hat. Die Vielseitigkeit Wrens,



Tafel 35. Das Innere von Christopher Wrens Paulskirche in London.

Nach Photographie.

Langbau. Die Einzelformen, meist korinthischer Ordnung, sind scharf und streng gezeichnet; barocke Ziermotive sind nur spärlich verwandt worden. Von außen erscheint der Bau durchweg zweigeschossig, obgleich die Obergeschosse über den niedrigen Seitenschiffen nur Kulissenmauern sind. Die Hauptfassade besteht aus einer im Untergeschoß von sechs, im Obergeschoß von vier Paaren korinthischer Doppelsäulen getragenen Vorhalle und den beiden reichgegliederten Westtürmen zu ihren Seiten. Die alles überragende Hauptkuppel baut sich inwendig, schlank wie ein Zuckerhut, in zwei Absätzen auf. Ihre äußere Schale strebt über der von balustradengekröntem Säulenkranze umgebenen Trommel in halbem Eirund zu dem schlanken Laternen-



Abb. 107. Chatsworth House. Nach Photographie.

türmchen empor, das sie krönt. Klar, groß und gesetzmäßig beherrscht der gewaltige Bau das Häusermeer der Weltstadt. Wrens übrige Londoner Stadtkirchen unterscheiden sich von außen hauptsächlich durch ihre immer verschiedenen Türme oder Kuppeln. Gotisch gemeinte Türme gab der Meister den Kirchen Saint Dunstan in the East (1698), Saint Mary Aldermary (1711) und Saint Michael in Cornhill (1721), denen sich der gotische Torturm von Christ Church College in Oxford anreiht. Kuppeln tragen z. B. Saint Antholin, Saint Mary Abchurch, Saint Swithin, Saint Stephen und Saint Mildred. Die berühmtesten Renaissancetürme Wrens aber sind der von Saint Mary-le-Bow (1680), der in den Strebebogen unter dem höchsten Säulenachteck noch gotische Anklänge verwertet, und der von Saint Bride (1701—02), der sich in immer kleiner werdenden Achteckhallen bis zur schlanken Spitze verjüngt. Das schönste Innere zeigt die von korinthischen Säulen getragene, leichtbeschwingte Kuppelkirche Saint Stephen Walbrook (Abb. 106), deren eigenartig verzwickte und doch durchsichtige Anlage Frankl als „Durchdringung zweier selbst schon zusammengesetzter Raumsysteme" geschildert hat. Die Vielseitigkeit Wrens,

der im Grunde immer er selbst ist und doch jeder neuen Aufgabe mit frischem, neuem Sinn gegenübertritt, ist erstaunlich. Packen und hinreißen wird er uns selten; bewundern aber werden wir jede seiner Schöpfungen.

Unter seinen Nachfolgern sind zunächst Edward Jarman, der Erbauer der Royal Exchange, der neuen, 1669 vollendeten Börse, von der nur wenig Reste in dem Neubau von 1844 erhalten sind, und William Talman, der Erbauer von Chatsworth (1681; Abb. 107), dem stattlichen Landschloß des Duke of Devonshire, zu nennen. Die beiden Hauptstockwerke von Chatsworth werden über einem Rustika-Sockelgeschoß von durchgehenden ionischen Pilastern gegliedert, die sich unter dem vorspringenden Mittelgiebel in Säulen verwandeln.

Neben Wren aber brachte es John Vanbrugh (1666—1726), der auch als Lustspieldichter berühmt ist, im Schloßbau zu einer ausgeprägten, mehr bühnenmäßig-raumkünstlerischen als streng baulichen Eigenart. Weder um die Raumschönheit der zahlreichen Einzelzimmer seiner ausgedehnten Gebäude, noch um die künstlerische Durchbildung seiner derben, kecken Einzelformen war es ihm zu tun. Nur die perspektivische Gesamtwirkung seiner weiträumigen, mit mächtigen Vorhöfen ausgestatteten Schloßanlagen hatte er im Auge. Seine Hauptbauten, Castle Howard (1702—14), der Landsitz des Earl of Carlisle, und Blenheim Palace (1715), der Wohnsitz des Duke of Marlborough, zeigen alle Vorzüge und Mängel seiner Kunst.

Noch ein wirklicher Schüler Wrens hingegen war Vanbrughs Mitbewerber und Nachfolger Nicholas Hawksmoor (1661—1736), zu dessen merkwürdigsten Schöpfungen die gotisierenden Türme von All Souls College, zu dessen besten Werken aber, außer dem Hof von Queen's College in Oxford mit seiner malerisch überkuppelten Eingangshalle, die Christuskirche zu Spitalfields und die Georgskirche zu Bloomsbury mit ihrer stattlichen Säulenvorhalle gehören.

Nach Schottland trug den Stil Inigo Jones' William Bruce (gest. 1710), der Erbauer des palladianischen Landschlosses Hopetown House (1698—1702), den Stil Wrens William Adam, der Verfasser des „Vitruvius Scoticus", der Colin Campbells schon 1717 erschienenem „Vitruvius Britannicus" nachgebildet war.

Die klassizistische englische Spätrenaissance hatte sich am Ende des 17. Jahrhunderts bis in die fernsten Winkel des vereinigten Königreichs verbreitet.

Auch in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, in die einige der genannten Baumeister uns bereits herübergeführt haben, blieb die englische Baukunst, die vom italienischen eigentlichen Barock nur leicht, vom französischen Rokoko kaum berührt wurde, nach wie vor ihren klassizistischen Neigungen treu. Schon 1722 hatte Jonathan Richardson hier auf die Unterschiede zwischen römischen Kopien und griechischen Originalen hingewiesen. Trotz Richardsons und anderer Bemühungen, die wir erst im nächsten Bande weiterverfolgen können, blieb die englische Baukunst aber jetzt noch im wesentlichen palladianisch, d. h. also römisch im Sinne der italienischen Spätrenaissance, die man so auffaßte, wie Inigo Jones und Christopher Wren es getan hatten. Nicht nur Kirchen, sondern auch weltliche Gebäude wurden vorzugsweise mit giebelbekrönten römischen Säulenvorhallen geschmückt. Die „große Ordnung" faßte die Stockwerke zwischen den Rustikasockeln und den Dachbalustraden zusammen; und Kuppelzentralbauten wurden im nebligen Norden so heimisch, wie sie es in der Klarheit des sonnigen Südens gewesen waren.

Vanbrughs (s. oben) Schüler Thomas Archer (gest. 1743) hatte für einen Engländer eine stark barocke Ader. Seine Philippskirche zu Birmingham (1710) ist durch einen

merkwürdigen, aus einem Gusse geschaffenen Kuppelturm mit konkaven Wandseiten und quergestellten korinthischen Eckpilasterpaaren ausgezeichnet. Seine Johanneskirche zu Westminster (1721—28) aber prunkt mit barock durchbrochenem Giebel.

Hawksmoors (S. 212) Nachfolger John James (gest. 1746) ist der Schöpfer der palladianisch-klassischen, durch ihre säulengetragene korinthische Giebelvorhalle berühmten Georgskirche am Hanover Square in London, die ihm rasch einen Namen machte.

Colin Campbell (gest. 1734), der Verfasser der „Vitruvius Britannicus", baute unter anderem Sir Robert Walpoles mit vier Eckkuppeln geschmücktes Norfolker Landhaus Houghton Hall, aber auch die palladianische Villa Mereworth in Kent, die eine getreue Nachbildung der „Villa rotonda" Palladios (S. 17) bei Vicenza ist.


Abb. 108. Robert Morris' Palladianische Brücke zu Wilton. Nach Photographie.

William Kent (1685 bis 1748), wie Campbell ein Schützling des einflußreichen Kunstfreundes Lord Burlington, schuf z. B. die reichbewegte, nur durch Quadern belebte Parkfront der Reiterwache (Horseguards) und das ernste Devonshire House in London, aber auch das breitgelagerte, mit säulengetragener Giebelhalle geschmückte Holkham House in Norfolk. Berühmt ist er als Schöpfer der neuen, freien englischen Gartenkunst, die sich, nur allzuoft stillos, an die Stelle des französischen architektonischen Gartenstils setzte. Als Baumeister war er ein Vorläufer des streng antikisierenden Klassizismus. Die Umkehr zur Natur und die Rückkehr zur Antike gingen also schon hier Hand in Hand.

Der bedeutendste Meister dieser Reihe, James Gibbs (1674—1754), war Schüler des Berninischülers Carlo Fontana (S. 23) in Rom gewesen. In seinen Kirchenbauten, wie der üppig in strenger Barockempfindung schwelgenden, zweigeschossigen Marienkirche am Strand (1714—17) und der klassischeren, eingeschossigen, mit korinthischer Giebelvorhalle und einem Turmobelisken ausgestatteten „Martinskirche in den Feldern" (1722), jetzt am Trafalgar Square in London, erscheint er noch als unmittelbarer Nachfolger Wrens. Selbständiger tritt er in weltlichen Bauten wie dem Senatshaus und King's College in Cambridge und der berühmten, wie ein Mausoleum wirkenden Radcliffe-Bibliothek in Oxford (Taf. 36) auf, einem kreisrunden, reichgegliederten Kuppelgebäude, dessen Hauptgeschosse durch acht korinthische Dreiviertelsäulenpaare zusammengefaßt werden. Jedenfalls war Gibbs der letzte Vertreter der Richtung Wrens.

John Vardy (gest. 1765), der Schöpfer des stattlichen Spencer House am Greenpark in London, an dessen dorischem Hauptgeschoß sechs Mittelsäulen einen breiten Dreieckgiebel tragen, war Schüler und Gehilfe Kents gewesen. Einen klassizistisch strengen Palladianismus atmet John Woods (gest. 1754) mächtiges, mit korinthischer Giebelvorhalle geschmücktes Haus Prior Park in Bath, seiner Vaterstadt, die ihm und seinem Sohne ihre großartige, in der Geschichte des Städtebaues einzige amphitheatralische Anlage verdankt. Auf demselben Boden steht der ältere Georg Dance (gest. 1766), dessen Mansion House in der Londoner City (Taf. 37, Abb. 1) sich ebenfalls mit der herkömmlichen korinthischen Vorhalle brüstet, auf demselben Boden Sir William Chambers (1726—96), dessen gewaltiger, etwas schwerfälliger Behördenpalast, das Somerset House in London, wenigstens im mittleren Säulenbau seiner breiten Vorderseite, an seiner schmaleren Rückseite (Taf. 37, Abb. 2) in manchen Motiven seiner weitläufigen Höfe palladianisch wirkt. Anderseits huldigte gerade Chambers, der China bereist hatte, dem chinesischen Geschmack in großen Veröffentlichungen und in seinen Gartenanlagen in Kew, die er mit chinesischen Pagoden ausstattete; Robert Morris aber, der in seiner „Palladianischen Brücke" (Abb. 108) zu Wilton die Fahne des römischen Klassizismus hochhielt, gehört durch sein Inverary Castle in Schottland (1745—61) zugleich zu den Erneuerern der Gotik. Mehr französisch angehaucht endlich erscheint James Paine (1716—89), dessen Name mit der Anlage von Lord Scarsdales klassizistischem Landschloß Keddleston Hall verknüpft ist. Wenn wir mit allen diesen Baumeistern zum Teil schon tief in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts hereingeraten sind, so entspricht das der Einteilung des neuen großen Werkes von A. E. Richardson, der die römisch-palladianische Phase des englischen Klassizismus des 18. Jahrhunderts durch die Jahre 1730 und 1780 begrenzt. Doch müssen wir im nächsten Bande an diese Meister wieder anknüpfen.

Gerade weil sich in der englischen Baukunst des 18. Jahrhunderts der erneute Rückgriff auf das Altertum ohne die Zwischenstufe des willkürlich bewegten italienischen und deutschen Spätbarocks an den palladianischen Stil der Spätrenaissance anschließt, aber auch weil in England die Wiedergeburt der mittelalterlichen Gotik (Romantik) von Anfang an neben der Wiederaufnahme der strengeren Antike (Klassik) erfolgt, ist der Übergang von der Baukunst der mittleren zu der der jüngeren Neuzeit hier nicht so scharf abgegrenzt wie in Italien oder in Deutschland.

2. Die englische Bildnerei von 1550 bis 1750.

Auch auf dem Gebiete der künstlerischen Bildhauerei traten im Zeitalter der Königin Elisabeth fast ausschließlich mittelmäßige deutsche und niederländische Meister an die Stelle der hervorragenden italienischen Bildhauer, die unter Heinrich VIII. ihre Kunst in England ausgeübt hatten. Auch die deutsch-niederländische Bildnerei der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts wandte sich hier, von ihrer Ausschmückung der Einfassung und Bekrönung von Türen und Kaminen mit mehr oder weniger handwerksmäßigem Bildwerk abgesehen, hauptsächlich den Grabmälern zu, wie die niederländische Schule sie schon seit der Mitte des Jahrhunderts (Bd. 4, S. 522, 524) in ganz Nordeuropa errichtete. Besonders beliebt waren Freibauten aus verschiedenen Marmorarten, die den Sarkophag mit einem korinthischen Säulengehäuse umgaben. Aber auch an Wandgräbern, die das Rollwerk zur Geltung brachten, fehlte es nicht. Die Gestalten der Verstorbenen auf den Särgen waren oft noch immer in Alabaster ausgeführt, blieben aber bei allem Streben nach weicher Natürlichkeit doch meist in der hergebrachten äußerlichen Formenauffassung stecken. Zu den besten dieser Werke gehören



Tafel 36. James Gibbs' Radcliff-Bibliothek in Oxford.

Nach Photographie.

Tafel 37.



1. George Dances Mansion House in London.

Nach Photographie.



2. Sir William Chambers' Somerset House in London.

Nach Photographie.

das Prachtgrab Lord und Lady Dacres (1595) in der alten Kirche zu Chelsea, das ruhig-vornehme Denkmal der Gräfin Hartford (gest. 1563) in der Kathedrale von Salisbury und das stattliche Monument des Radcliffe Earl of Sussex in der Kirche zu Boreham in Essex. In Westminster Abbey stammen die bemalten alabasternen Liegefiguren des Sir Giles Daubeney und seiner Gemahlin noch aus der ersten Hälfte, die schönen Liegegestalten der Lady Mildred Burleigh (gest. 1588) und ihrer Tochter aber vom Ende des 16. Jahrhunderts. An den gewöhnlichen Arbeiten dieser Art, wie sie in allen englischen Kirchen vorkommen, waren natürlich auch englische Hände beteiligt.

Im 17. Jahrhundert zogen dann die großen englischen Baumeister sich für ihre Zwecke eine einheimische, mehr oder weniger handwerksmäßige Steinmetzen- und Bildhauerschule heran, deren Meistern neben der Ausstattung der Gebäude mit Bildwerken nun auch die Herstellung von Grabdenkmälern zufiel. Bildwerke höherer Art wurden nach wie vor in der Regel Ausländern, nun auch, außer Niederländern und Deutschen, Franzosen und Italienern anvertraut, neben denen jetzt aber schon englische Meister, die im Ausland gebildet waren oder von Ausländern abstammten, in größerer Anzahl hervortreten.

Von den französischen Bildhauern, die von der Mitte des 17. bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts in England tätig waren, ist zunächst Hubert Le Soeur (gest. um 1652) zu nennen, der, angeblich ein Schüler Giovanni da Bolognas (S. 35), in England zahlreiche lebensvolle Bildnisbüsten und das verhältnismäßig vornehme, eherne Reiterstandbild Karls I. in Charing Croß zu London ausführte, das 1633 gegossen wurde. Hundert Jahre später aber schuf sein Landsmann Louis François Roubillac (1703—62) für die Westminsterabtei unter anderem das große Denkmal des Herzogs von Argyll mit der berühmten ausdrucksvollen Gestalt der Beredsamkeit, für Trinity College in Cambridge das vielbewunderte, bereits von neuem Zeitgeist beseelte Standbild Newtons mit dem Prisma in der Hand.

Als Italiener des 17. Jahrhunderts ist vor allem Francesco Fanelli zu nennen, der zwischen 1608 und 1665 in Genua, London und Paris nachweisbar ist, in London aber, wo er königlicher Hofbildhauer („Sculptor to the King of Great Britain") wurde, von etwa 1610 bis 1642 gearbeitet haben muß. Einige der besten Werke, die ihm früher zugeschrieben wurden, werden heute Le Soeur gegeben. Als sichere Arbeiten seiner Hand gelten z. B. die marmornen Liegebilder des Abraham Blackleeth und seiner Gattin in der Kathedrale zu Gloucester und die schöne Büste der Lady Cottington aus vergoldetem Kupfer in der Westminsterabtei.

Der belgischen Nachblüte des 18. Jahrhunderts, die wir kennenlernen werden, gehören die Antwerpener Bildhauer Peter Scheemakers d. J. (Scheemaeckers; 1691 bis nach 1769), ein Sohn Peter Scheemaeckers' d. Ä. (S. 236), und Michael Rysbrack (1693—1770) an, denen der Löwenanteil an den bildnerischen Aufträgen zufiel, die England um diese Zeit zu vergeben hatte.

Als Deutscher der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts aber spielte ein Flensburger namens Cajus Gabriel Cibber (1630—1700), der sich, wie es heißt, auf Kosten König Frederiks III. in Rom ausgebildet hatte, eine bedeutende Rolle unter den englischen Bildhauern. Viel genannt werden seine halb liegenden, realistisch im Sinne Berninis angehauchten Steingestalten des stillen und des tobenden Wahnsinns, mit denen er die Eingangstür des Irrenhauses Bethlehem-Hospital (Bedlam) in London bekrönte. Sie befinden sich jetzt im Guildhall Museum in London. Eine deutlich barocke Ader tritt nicht nur in diesen Bildwerken,

sondern auch in Cibbers lebensgroßen, in Blei gegossenen Gestalten des Glaubens, der Liebe und der Hoffnung hervor, die aus der früheren dänischen Kirche in London in die Ny Carlsberg Glyptothek in Kopenhagen gelangt sind.

Nicht bedeutender an sich als diese und andere fremde Bildhauer in England, aber doch bedeutsamer für die englische Kunstgeschichte waren die englischen Meister selbst, die sich der Bildhauerei widmeten. Der Hauptmeister der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, Nicholas Stone (1586—1647), war Schüler Hendrik de Keyzers in Amsterdam gewesen, des großen, streng-formenden Holländers, den wir kennenlernen werden (S. 286). Für Inigo Jones schuf Stone z. B. das prächtige Südportal von Saint Mary's Church in Oxford, auf eigene Rechnung das Tor von Oatlands Park in Surrey. Seine wichtigsten Grabmonumente sind nach seinen eigenen Aufzeichnungen, die schon Walpole veröffentlicht hat, der schlichte Grabstein des Dichters Spenser (1620) und das feine, wohl nach fremder Zeichnung gefertigte Sitzbild des Francis Holles in Westminster Abbey, das merkwürdige Denkmal des in ein Leichentuch gehüllten Dr. Donne (1631) in der Paulskathedrale zu London und das Grab des Sir Julius Cäsar in Great Saint Helens. Stone vertritt in seinem Vaterlande den niederländischen Zeitstil ohne besondere Wärme oder Eigenart.

Der Hauptmeister, den Sir Christopher Wren heranzog, war Francis Bird (1667 bis 1731), der in Brüssel und Rom gelernt hatte. Von ihm rührt das äußerlich lebendige, mit acht Reitergestalten ausgestattete Hochrelief der Bekehrung des Paulus im Giebelfelde der Paulskathedrale her, von ihm das inzwischen durch eine Nachbildung ersetzte tüchtige Standbild der Königin Anna vor der Kathedrale, von ihm auch die charaktervolle Büste des Dr. Busby in Westminster Abbey. Auf ähnlichem Boden stand John Bushnell (gest. 1701), der schon in London gelernt, sich aber in Frankreich und Italien weitergebildet hatte. Sein Standbild des Feldherrn Mordaunt in altrömischer Kriegertracht, das damals als „klassisch" gefeiert wurde, schmückt die kleine Kirche zu Falham bei London. Sein Hauptwerk, das Grabmal Abraham Cowleys (gest. 1667) in der Westminsterabtei, zeigt den Durchschnittsstil des 17. Jahrhunderts ohne persönliche Note. Berühmt als raumkünstlerischer Holzschnitzer von unmittelbarem Naturgefühl aber war Grinling Gibbons (1648—1721), ein Engländer holländischer Abstammung. Seine besten raumschmückenden Arbeiten befinden sich in Windsor Castle, in der Paulskathedrale und in den Schlössern Chatsworth, Petworth und Burghley House. Seine Bleistatue Jakobs II. am Saint James's-Park in London ist nicht ohne Verdienst, jedoch nichtssagend. Armstrong nennt ihn immerhin den ersten englischen Bildhauer, der im Geiste der Renaissance frei und selbständig schuf.

Peter Scheemakers' Schüler war dann Sir Henry Cheere (um 1703—81), dessen Hauptwerk, das marmorne Reiterdenkmal des Herzogs von Cumberland in Cavendish Square, (1770) nicht mehr vorhanden ist. Hauptsächlich goß auch er Standbilder und Büsten in Blei. Als Bronzeschöpfungen seiner Hand werden das Standbild Christopher Codringtons und die Büsten berühmter Fellows in All Souls College in Oxford gelobt. Cheeres Schüler aber war Sir Robert Taylor (um 1714—88), der die mittelmäßige, nüchtern allegorische, das Dreieck aber mit entschiedenem Raumempfinden füllende Hochreliefgruppe im Giebel von Dances (Taf. 37, Abb. 1) Mansion House schuf, dann aber selbst ganz zur Baukunst überging. Auch diese Meister, die schon mit einem Fuße in der Folgezeit stehen, in der sie geehrt und geadelt wurden, vermögen die Nachwelt allerdings nicht zu erwärmen.

3. Die englische Malerei von 1550 bis 1750.

Als Grund dafür, daß Hans Holbein der Jüngere (Bd. 4, S. 501), der große deutsche Maler, der unter Heinrich VIII. in England lebte (1526—28 und 1532—43) und starb, keine ebenbürtige Nachfolge unter den englischen Malern fand, führt Armstrong vielleicht mit Recht an, daß seine deutsche Art, unbefangen zu sehen und auf alles Einzelne einzugehen, dem aus keltischen und germanischen Bestandteilen gemischten flotteren englischen Wesen nicht besonders zugesagt habe. Gleichwohl fehlt es in den englischen Sammlungen und Schlössern nicht an Bildnissen der Zeit Eduards VI. und der Königin Elisabeth, die von dem starken, mit dem wachsenden Reichtum und Selbstbewußtsein Englands steigenden Bedürfnis nach einer tüchtigen Bildnismalerei ein ebenso beredtes Zeugnis ablegen wie von dem vergeblichen Bemühen der englischen Maler, in den Bahnen Holbeins vorwärts zu kommen. Den vorhandenen Bildnissen steht auch eine Reihe überlieferter englischer Malernamen gegenüber; aber nur in seltenen Fällen haben diese ihre Bilder mit ihrem Namen bezeichnet, in den meisten Fällen führen nur Vermutungen bestimmte Bilder auf bestimmte Namen zurück. Ein Deutscher, wie es heißt Osnabrücker, war Gerlach (Garlicke) Flicke, von dem bezeichnete Bildnisse im Holbeinschen Stil mit Jahreszahlen von 1547 bis 1554 erhalten sind: die drei maßgebenden im Schloß Newbattle bei Edinburg. Flicke machte 1558 sein Testament. Engländer aber war John Bettes (tätig um 1530—80), auf den das hübsche, J. B. 1580 bezeichnete Herrenbildnis beim Duke of Buccleuch im Montagu House in London mit größerer Sicherheit zurückgeführt werden mag als das wirklich ausgezeichnete Brustbild des Edmund Butts von 1545 in der Nationalgalerie (Nr. 1496) zu London; Engländer war Gwillim (William) Stretes, der 1551 als Hofmaler Edwards VI. erwähnte Meister, der wohl eher der Urheber der G. S. bezeichneten Bildnisse beim Lord Yarborough in London als der beiden Vollbildnisse des Earl of Surrey ist, die in Hampton Court und in Arundel Castle auf seinen Namen getauft wurden; Engländer war George Gower, der Hofmaler der Königin Elisabeth seit 1584, dessen bezeichnetes Selbstbildnis Mr. George Fitzwilliam zu Milton in Northants besitzt; und Engländer war auch Sir Nathaniel Bacon (1585—1627), dem, außer zwei Selbstbildnissen, das Bild einer Köchin bei Lord Verulam in Gorhamburg zugeschrieben wird. Etwas jünger als diese aber muß Gilbert Jackson gewesen sein, dessen bezeichnete Bildnisse, wie das des Robert Burton von 1635 mit dem schlauen Gelehrtengesicht in Brasenose College und das der Lady Anne Clifford von 1637 in Wooburn Abbey, schon die freiere Haltung und flüssigere Behandlung der Bildnisse des 17. Jahrhunderts zeigen.

Der Stilwandel von der Zeit Holbeins bis zur Zeit des großen Antwerpeners Anton van Dyck, der wiederholt in England war, 1632 Hofmaler Karls I. wurde und 1641 in London starb, läßt sich besser noch als in den Großbildnismalern in den Kleinbildnismalern, den „Miniaturmalern“, in England verfolgen, die Holmes einer eingehenden Untersuchung unterzogen hat. Pflegt die mittelalterliche Kunstgeschichte die Handschriftenbilder als Miniaturen zu bezeichnen, so versteht die Kunstgeschichte seit der Mitte des 16. Jahrhunderts unter Miniaturen vorzugsweise derartige kleine, meist auf Elfenbein oder Metallplättchen gemalte Bildnisse. Von den englischen Miniaturenmalern in diesem Sinne, denen auch jener Bettes zuzuzählen ist, bezeichnet Nicholas Hilliard (1547—1619) sich ausdrücklich als Holbeins Schüler; und äußerst lehrreich ist es, daß Hilliard sich in seinen schriftlichen Aufzeichnungen zugleich als Anhänger einer Art von Freilichtmalerei bekennt, indem er empfiehlt, um unnütze

Schatten zu vermeiden, Bildnisköpfe nur im Freien zu malen. Die meisten seiner in der Tat hellen, schattenlosen, auf grünen oder blauen Grund gesetzten kleinen Bildnisse befinden sich in Windsor Castle (Abb. 109), in Welbeck Abbey und im Montagu House zu London. Sein Schüler Isaac Oliver (1564—1617) folgte seinen Spuren. Von Olivers Bildnissen, die sich in denselben Sammlungen befinden, ragt das des Sir Philip Sidney in Windsor, der in ganzer Gestalt vor seinem Garten dargestellt ist, durch seine Schärfe und Feinheit hervor.

Auf Isaac Oliver folgten dessen Sohn Peter Oliver (um 1594—1654), der sich auch durch seine Miniaturkopien nach den großen Meisterwerken der Sammlung Karls I. berühmt machte, und John Hoskins (gest. 1664), der zu den beliebtesten Miniaturbildnismalern seiner Zeit gehörte. Bedeutender war Hoskins' Neffe Samuel Cooper (1609—72), dessen feinfühlige kleine Bildnisse, die man am besten in Windsor Castle studieren kann, sich durch volles, angenehm aufgefaßtes Eigenleben, durch feste, doch zarte Pinselführung und große Klarheit der Färbung auszeichnen. Ihm gab man schon den Ehrennamen eines „englischen van Dyck". Bedeutender als alle diese Künstler aber war freilich auch in diesem Fache ein Ausländer, der Genfer Jean Petitot (1607—91), der früh nach Paris gekommen war, dann aber lange Jahre in England arbeitete, ehe er sich nach Paris und schließlich an den Genfer See zurückzog. Seine kleinen Schmelzbilder, die von höchster Lebendigkeit der Auffassung und Zartheit der Ausführung sind, kommen besonders häufig in den englischen Privatsammlungen vor, sind aber auch im Louvre reichlich vertreten.



Abb. 109. Nicholas Hilliards Miniaturbildnisse Heinrichs VII. und Franz' VIII. in Windsor Castle. Nach R. Holmes im „Burlington Magazine" VIII, London 1905—06.

Ehe wir uns den jüngeren englischen Großmalern dieses Zeitraums zuwenden, müssen wir einen raschen Blick auf die ausländischen Maler werfen, die vor und nach van Dyck in England tätig waren. Je höher die Ansprüche wurden, die die englischen Bauherren an den Kunstwert der raumschmückenden Decken- und Stiegenhausmalereien ihrer Paläste, alle englischen Großen an die künstlerischen Eigenschaften der Bildnisse stellten, an denen ihr Bedarf mit dem wachsenden Reichtum von Jahr zu Jahr zunahm, desto weniger genügten die einheimischen Maler, sie zu befriedigen.

Der bekannteste italienische Maler, der sich in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts in England aufhielt, war Federigo Zucchero (S. 51), der 1574 nach London kam, jedoch bald wieder abreiste. Mit Recht wird ihm wohl ein Bild der Königin Elisabeth in Hampton Court zugeschrieben. Seine meisten englischen Bildnisse befinden sich auf den Landsitzen des Adels. Hundert Jahre später aber war der Neapolitaner Antonio Verrio (1634—1707),

der seit 1671 in England arbeitete, der Hauptvertreter der Wand- und Deckenmalerei im reich gewordenen Großbritannien. Überall begehrt und gefeiert, schmückte er die Decken und Treppenhäuser der englischen Schlösser in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts mit umfangreichen, geschickt, leicht und oberflächlich hingeworfenen geschichtlichen, religiösen und sinnbildlichen Fresken, die man z. B. in Windsor Castle, in Hampton Court, in Chatsworth und im Burghley House bei Stamford kennenlernen und — wenn man will — bewundern kann. Im Burghley House malte er den Hauptsaal aus, überließ das Treppenhaus aber seinem Gehilfen, dem Franzosen Louis Laguerre (1663—1721), der ursprünglich Schüler Lebruns (S. 189) in Paris gewesen war. Von diesem rühren unter anderem Wand- und Deckenbilder des fadesten Zeitgeistes in Hampton Court und im Devonshire House in London her. Noch in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts erschien aber auch der große venezianische Ansichten-Landschafter Antonio Canale (S. 89) in England, der 1746—47 in London arbeitete. Durch seine Darstellung von Eton College in der National Gallery und seine Themselandschaften in Windsor Castle hat gerade er seine Kunst auch der englischen Landschaft vermählt.

Die meisten ausländischen Maler, die in diesem ganzen Zeitraum in England arbeiteten, aber waren, wie die Bildhauer, Niederländer und Deutsche. Einige von ihnen gehören zu den berühmtesten Meistern ihrer Zeit; auf die besten von ihnen können wir erst später, bei der Besprechung ihrer Landsleute, näher eingehen; einige von ihnen aber, deren Haupttätigkeit England angehört, können uns nur hier beschäftigen.

Schon in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts bemächtigten die Niederländer sich zunächst der englischen Bildnismalerei. Bald nach Holbeins Tode kam Anton Mor (um 1519—77), der große Bildnismaler von Utrecht, den wir schon kennengelernt haben (Bd. 4, S. 542). Er kam 1554 nach England, Maria die Katholische zu malen, deren künstlerisch hochstehendes, persönlich unsympathisches Bildnis in Madrid erhalten ist. Auch das vornehme Bildnis des Sir Thomas Gresham in der National Portrait Gallery zu London hat er damals gemalt. Ein halbes Menschenalter später kam Marcus Gherards der Ältere von Brügge (um 1530—1600), der 1571 Hofmaler Elisabeths wurde; ihm folgte sein gleichnamiger Sohn Marcus Gherards der Jüngere (1561—1635), von dem wahrscheinlich Bilder der Königin in Hampton Court und in der National Portrait Gallery, sicher die Bildnisse Camdens und Cecils Earls of Exeter sowie die steife Darstellung der Friedenskonferenz von 1604 in dieser Sammlung herrühren. Auch der Genter Lucas de Heere (1534—84), dessen tüchtiges Bildnis der Lady Grey in der National Portrait Gallery hängt, soll sich unter der Königin Elisabeth in England aufgehalten haben; und sicher ist dies von dem Goudaer Cornelis Ketel (1548—1616), der von 1573 bis 1584 in London weilte. Charakteristisch ist sein Bild des ersten Earl of Lincoln in derselben Sammlung.

Im 17. Jahrhundert eröffnete der große Antwerpener Peter Paul Rubens (1577 bis 1640) den Reigen der niederländischen Meister, die in England gefeiert wurden. Als er 1629 in diplomatischer Sendung in London erschien, erhielt er von Karl I. den Auftrag, den Festsaal in Inigo Jones' Banqueting House mit Deckengemälden zur Verherrlichung der Regierung Jakobs I. zu schmücken. Die mäßig erhaltenen, etwas schwülstigen Bilder, die in Antwerpen auf Leinwand gemalt, in London an der Decke befestigt wurden, zeigen den Meister freilich nicht gerade von seinen besten Seiten.

Als raumschmückender Künstler wurde dann ein Deutscher, der Rostocker Franz Cleyn oder Kleine (1582—1658), der in Rom gelernt, am dänischen Hofe gearbeitet hatte, 1624

von Karl I. noch ein Jahr vor dessen Thronbesteigung nach London berufen, wo er vor allem als Zeichner der Vorlagen für die Teppichfabrik zu Mortlake beschäftigt wurde. Seine Teppichfolge aus der Geschichte Heros und Leanders befindet sich im Stockholmer Museum. Aber auch als Wand- und Deckenmaler (z. B. im Somerset House), als Zeichner für den Buch-Kupferstich und als Radierer entfaltete er eine reiche Tätigkeit in England, das er nicht wieder verließ.

Als Bildnismaler folgten auf die genannten Meister der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts noch der Utrechter Gerard van Honthorst (1590—1650), der 1620—29 in London malte, und der Haager Daniel Mytens (um 1590 bis nach 1642), der von 1618 bis 1630 in England nachweisbar ist, wo er 1625 Hofmaler Karls I. wurde. In England ist Mytens in Hampton Court, in der National Portrait Gallery und in manchen Sammlungen gut vertreten, in Kopenhagen durch sein 1624 gemaltes Bild Karls I., in Turin durch sein stattliches Bild desselben Königs von 1627, zu dem der flämische Architekturmaler Hendrik Steenwyck der Jüngere schon 1626 den Hintergrund gemalt hatte. In London von holländischen Eltern 1593 geboren aber war Cornelis Janssens (auch Janson oder Jonson) van Ceulen, der um 1664 in Holland starb. In England arbeitet er von 1618 bis 1648, läßt sich inzwischen aber schon 1647 in Middelburg, 1646 in Amsterdam, 1647 im Haag nachweisen. Er ist ein feinfühliger, schon ganz in der freien Art des 17. Jahrhunderts erzogener, wenn auch etwas weichlicher und farbenmatter Bildnismeister. In England ist er in der National Portrait Gallery durch drei Bilder, am besten durch das 1627 gemalte Brustbild des Richard Weston, ersten Earls of Portland, vertreten.

Wenn es auch eine Fabel sein mag, daß der Ruhm des großen Rubensnachfolgers Anton van Dycks (1599—1641), der 1620—21 zuerst in England erschien, 1632 aber Hofmaler Karls I. in London wurde, wo er auch starb, Janssens aus England vertrieben habe, so ist es doch augenscheinlich, daß dieser durch den strahlenden jungen Antwerpener Bildnismaler, dessen Vorbild noch in der ganzen großen englischen Schule der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts weiterlebte, rasch in den Schatten gestellt wurde. Wir können auf van Dycks Tätigkeit in London hier noch nicht eingehen. Allbekannt, namentlich durch die Wiederholungen in Dresden und Berlin, sind seine Bildnisgruppen der Kinder Karls I. in Windsor und in Turin. Vornehme Auffassung, breitflüssige Malweise und feinster Zeitgeschmack machten van Dycks Bildnismalerei in England in der Tat zu dem größten Ereignis für die Weiterentwickelung der Malerei in diesem Lande.

Als ausländische Nachfolger van Dycks in England sind zunächst ein holländischer und ein norddeutscher Maler zu nennen, die so eng mit der Geschichte der englischen Malerei verwachsen sind, daß sie nur in ihr behandelt werden können. Der ältere von ihnen, der angeblich von holländischen Eltern in Soest in Westfalen, wohl eher in Soest bei Utrecht, geborene Niederländer Pieter van der Faes (1618—80), der kurz vor seinem Tode in London als Sir Peter Lely geadelt wurde, war Schüler Pieter de Grebbers (um 1595 bis um 1655), eines tüchtigen Übergangsmeisters, in Haarlem gewesen. In London, wo Lely 1641, im Todesjahr van Dycks, auftauchte, entwickelte er sich durch das Studium der späten Bilder des Antwerpeners rasch zum englischen Modemaler. Besonders seine Damenbildnisse waren beliebt. Erscheinen sie neben den Bildnissen van Dycks auch gesucht in der Anordnung, leer in der Modellierung, kalt rötlich im Fleischton, so wußte er ihnen bei angenehmer „Ähnlichkeit" doch jenen äußeren Schick zu verleihen, den die Zeit verlangte. Die Londoner Nationalgalerie besitzt nur das Mädchen mit Kirschen (Abb. 110) von seiner Hand.

Aber in der National Portrait Gallery ist er reichlich vertreten; und in Hampton Court befindet sich die unter dem Namen der „Windsor Beauties" bekannte Schönheitsgalerie Karls II., von deren Bildnissen Lely mehr denn ein Dutzend gemalt hat.

Der jüngere dieser Meister war Gottfried Kniller von Lübeck (1648—1723), der Schüler Bols (S. 331) in Amsterdam gewesen war, sich aber 1674 in London niederließ, wo er später als Sir Godfrey Kneller geadelt wurde. Seine zahlreichen Bildnisse sind oberflächlicher, obgleich plastisch. härter modelliert, bauschiger drapiert, kälter und bunter getönt als die Lelys. Der Übergang ins 18. Jahrhundert macht sich in ihnen geltend. Die National Portrait Gallery in London beherbergt eine ganze Reihe seiner Bildnisse. Berühmt sind seine zehn „Hampton Court Beauties" in Hampton Court, berühmt seine 43 Bildnisse des Kit-Kat-Klubs, die John Faber in Mezzotinto vervielfältigt hat. In Deutschland ist er z. B. in Braunschweig und in Dresden vertreten. Seine Kunst trug ihm ein bedeutendes Vermögen und ein Grabmal in Westminster Abbey ein. Zu den großen Meistern zählt er freilich nicht.



Abb. 110. Sir Peter Lelys Bildnis eines Mädchens in der Nationalgalerie zu London. Nach Photographie von F. Hanfstaengl in München.

Als ausländischer Landschafts- und Seemaler, der nach England übersiedelte, muß aber vor allem der große Leidener Willem van de Velde (1633—1707) genannt werden, auf den wir zurückkommen (S. 335). Er tauchte 1673 in London auf, wo er 1677 zum Hofmaler ernannt wurde und sein Leben beschloß.

Sehen wir uns nun nach den englischen Malern des 17. und der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts um, die sich im Anschluß an alle diese genannten Ausländer entwickelten, so müssen wir die Bildnismaler wieder voranstellen. Durch seine Kopien nach van Dyck machte Henry Stone (gest. 1653), der Sohn jenes Bildhauers Nicholas Stone (S. 216),

sich bekannt. Den Namen eines „schottischen van Dyck" erwarb sich George Jamesone (1586—1644), der neben van Dyck in Rubens' Werkstatt gearbeitet haben soll. Seinen gut gesehenen, wenn auch etwas trocken gemalten Bildnissen begegnet man nicht selten in den schottischen Landschlössern. In der National Portrait Gallery wird ihm das des Dichters Drummond zugeschrieben. Der erste englische Maler, dessen Ölbildnissen man heute noch einigen Geschmack abgewinnen kann, war William Dobson (1610—46), der sich, nachdem er Schüler des Malers, Stechers und Buchdruckers Sir Robert Peake (um 1592 bis 1660) und jenes Londoner Deutschen Franz Cleyn (S. 219) gewesen, selbständig durch Kopieren nach van Dyck und Tizian entwickelt hatte. Seine Bildnisse trifft man in den meisten großen Landsitzen Englands und in der National Portrait Gallery in London. Zu den besten gehören das des Dichters Cleveland im Bridgewater House und das große, sprechende, etwas bunte Familienstück im Devonshire House zu London. Trockener und strenger wirken die Bildnisse, die auf Robert Walker (gest. 1658), den Lieblingsmaler Cromwells („Cromwells Portrait Painter"), zurückgeführt werden: in der National Portrait Gallery z. B. das Bild des Protektors mit dem Knappen, der ihm die Rüstung anlegen hilft, und sein Selbstbildnis, andere in Hampton Court und in den University Galleries zu Oxford. Emmanuel Decritz (um 1605 bis 1665), ein Sohn des älteren, von Antwerpener Eltern abstammenden John Decritz (um 1555 bis 1641), wurde 1651 von Robert Walker als „der beste Maler Londons" bezeichnet. Man hält ihn mit Recht oder Unrecht für den Meister der vielgenannten Tradescant-Bilder im Ashmolean Museum zu Oxford: dem Einzelbildnis des Naturforschers John Tradescant, dem sich drei Gruppenbildnisse der Familie Tradescant anschließen. Sie erinnern ihrer Auffassung und Vortragsweise nach am meisten an die Bildnisse Dobsons.

In der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts folgten auf den tüchtigen, durch Knellers Einfluß verflachten Stockholmer Bildnismaler Michael Dahl (1656—1743) Engländer vom Schlage jenes Kunstkritikers (S. 212) Jonathan Richardson (1665—1745), von dem die National Portrait Gallery sechs ehrlich gesehene Bildnisse besitzt. Auf Richardson aber folgten sein Schüler Thomas Hudson (1701—71), dessen Bildnis des Seemalers Scott in der National Gallery eine gewisse Wärme ausströmt, und der Schotte Allan Ramsay (1713—84), dessen schlichte, etwas marklose, aber feinfarbige, durch ein kühles Rosa ausgezeichnete Bildnisse, wie das einer Dame in der Londoner Nationalgalerie, doch schon zu echter Meisterschaft emporstreben.

Unter den englischen Wand- und Deckenmalern des 17. Jahrhunderts ist Isaac Fuller (1606—72) voranzustellen, der in Paris Schüler Fr. Perriers gewesen war. Er schloß sich an Dobson an, dessen „Enthauptung Johannes des Täufers" er mit veränderten Köpfen kopierte, malte Altarblätter (z. B. für Magdalen College zu Oxford), Bildnisse (z. B. sein Selbstbildnis in der Bodleian Library zu Oxford) und — Wandmalereien für Wirtshäuser.

Kaum bedeutender als er war sein Nachfolger Robert Streater (1624—80), Karls II. „Serjeant-Painter", der z. B. die Kapelle von All Souls College in Oxford mit Gemälden schmückte, die 1872 beseitigt wurden. Seine Deckengemälde im Schloß Whitehall zu London sind mit diesem Schlosse verbrannt. Erhalten aber haben sich seine Malereien an der Decke des Wren zugeschriebenen Sheldonian Theatre zu Oxford. Auch Landschaften soll er gemalt haben. Erquicklich ist seine Kunst nicht. Der wenigst unbedeutende Meister dieser Art, zugleich der jüngste von ihnen, war Sir James Thornhill (1676—1734), der an die Spitze der englischen „Historienmaler" seiner Zeit gestellt zu werden pflegt. Malte er doch z. B. grau in

grau die Vorgänge aus dem Leben des Apostels Paulus in der Kuppel von Wrens Paulskathedrale, in bunten, nur zu bunten Farben die Freskenfolge aus dem Leben Wilhelms III. in der großen Halle des Hospitals zu Greenwich. Auch in Blenheim, Hampton Court und Oxford (All Souls und Queen's College) kann man ihm nachgehen. Schon als einer der ersten englischen Maler, die geadelt wurden, nimmt er eine Stellung in der englischen Kunstgeschichte ein. Über einen faden Durchschnitts-Eklektizismus aber hat auch er es nicht hinausgebracht.

Unter den Historienmalern der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts pflegt neben Thornhill noch jener aus Yorkshire stammende Londoner Baumeister (S. 213) William Kent genannt zu werden, der als Maler einen so schwächlichen, verfrühten Klassizismus vertrat, daß sein von Hogarth karikiertes Altarbild in der Clemenskirche zu London schon 1725 wieder zurückgezogen wurde. Auch die englische Landschaftsmalerei zeigte noch kein eigenes Gesicht. George Lambert (1710—65) folgte den Nachahmern Dughets (S. 185); Peter Monamy (1670—1749), der erste englische Seemaler, war ein Nachahmer Willem van de Veldes (S. 335); Samuel Scott aber (um 1710—72), von dessen Hand die National Gallery ein Themsebild besitzt, wird durch Canaletto (S. 89) bestimmt.



Abb. 111. Das Krabbenmädchen. Gemälde von William Hogarth in der Nationalgalerie zu London. Nach Photographie von F. Hanfstaengl in München.

Die englische Malerei hatte viel nachzuholen, holte das Versäumte aber, als ihre Zeit gekommen war, mit einem Schlage nach. Ihr Aufschwung erfolgte fast plötzlich durch die bodenständige Kraft eines einzelnen, der sich noch in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts aus dem Chaos herkömmlicher Mittelmäßigkeit frisch und selbstbewußt zu klarer künstlerischer Höhe erhob. Diesem ersten der großen englischen Maler der Neuzeit, William Hogarth, folgten, unabhängig von ihm, in anderen Bahnen, sofort andere. In fünf unter sich sehr verschiedenen Meistern, in Hogarth, Wilson, Reynolds, Gainsborough und Romney, verkörpert sich die erste Blüte der neuzeitlichen englischen Malerei, die die ganze zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts überdauerte und ins neunzehnte herüberragt. Von den Schöpfungen dieser Meister gehören aber nur Hogarths Hauptwerke alle der ersten Hälfte des Jahrhunderts an; die maßgebende Tätigkeit der übrigen vier beginnt erst nach der Mitte des Jahrhunderts; und nicht nur aus diesem äußeren Grunde, der unserer Gesamteinteilung entspricht, treten wir Hogarth, der in der Regel im Zusammenhang mit den übrigen Genannten besprochen wird, schon an dieser Stelle näher, sondern auch, weil zwischen ihm und den anderen vieren, die ihre Ziele auf anderen Wegen gesucht und erreicht haben, ein innerer Zusammenhang in der Tat kaum besteht. Kühn und selbstbewußt, als Selfmademan, steht William Hogarth (1697—1764) an der Spitze der selbständigen englischen Malerei des 18. Jahrhunderts. Hogarth ist zunächst Realist. Die Beobachtung des Lebens galt ihm alles. Die „Schönheitslinie" in Schlangenwindung, die er erst in seinem Alter, in seinen 1753 erschienenen „Analysis of Beauty" forderte, war ein Zugeständnis an seine Zeit, nicht an sich selbst. Daß seine erzählenden Bilder zwischen „Illustration" und selbstschöpferischer Malerei nicht in unserem Sinne unterscheiden, darf den Geschichtschreiber nicht hindern, sie mit den Augen

der Zeit und des Landes ihrer Entstehung zu sehen; und die zugleich zeichnerische und malerische Kraft ihres Ausdrucks und ihrer Darstellungsweise wird immer wieder anerkannt werden. Hogarths Bildnisse aber, die nicht nur den äußeren, sondern auch den inneren Menschen der Dargestellten voll veranschaulichen und an breiter und eindringlicher Kraft der Pinselführung, an gesunder Unmittelbarkeit der Formengebung und an saftiger Frische der Farbensprache, ohne an bestimmte Vorbilder zu erinnern, ihresgleichen suchen, werden in allen Zeiten, so lange Bildnisse gemalt werden, als Meisterwerke gelten. Mit der englischen Vergangenheit hängt



Abb. 112. Kurz nach der Heirat. Gemälde von William Hogarth aus der „Mariage à la mode“ in der Nationalgalerie zu London. Nach Photographie von F. Hanfstaengl in München.

Hogarth, dem A. Dobson das Hauptwerk gewidmet hat, höchstens als Schwiegersohn Thornhills (S. 222) zusammen. Aber den Pinsel wußte er nicht minder meisterhaft zu handhaben als den Stichel, die Nadel und das Ätzwasser. Seine Kunst wird von dem festen Willen getragen, das aufrichtig Beobachtete richtig und reizvoll auf die Fläche zu bannen. Als Bildnismaler fing auch er an. Sein Selbstbildnis mit dem Hunde, die sechs Köpfe seiner Dienstboten, das unbeschreiblich malerische „Krabbenmädchen“ in der National Gallery (Abb. 111), sein Baron Lovat in der National Portrait Gallery zeigen ihn von seinen besten Seiten. Sein Captain Coram im Londoner Findelhaus (1739) gehört zu den eindrucksvollsten Bildnissen der Welt.

Was Hogarth als Geschichtsmaler leistete, zeigen besser als seine schwächlichen, großen Wandbilder des guten Samariters und der Blindenheilung (1736) im Treppenhaus des Bartholomäushospitals sein keck dargestellter „Zug nach Finchley“ (1750) und seine selbständig gestaltete „Findung Mosis“ (1752) im Findelhaus zu London.

Das berühmte „Tor von Calais“ (1749) in der National Gallery, das zu den Sittenbildern hinüberleitet, zeigt malerische Eigenschaften von Goyascher Wucht.

Seinen Weltruhm verdankt Hogarth indessen seinen satirisch-novellistischen Sittenbildern und Bilderfolgen, die durch Stiche rasch in allen Ländern Verbreitung fanden. Erschienen sie in Nachbildungen mit den deutschen Erklärungen Lichtenbergs doch schon seit 1794 in Göttingen. Alle menschlichen Laster und Leidenschaften, wie die Trunksucht, die Wollust, die Habgier, die Bestechlichkeit, die Putzsucht, stellte er in diesen gemalten Sittenpredigten schonungslos an den Pranger. Die sechs drastischen Bilder des Lebenslaufes einer Buhlerin (1731), von denen nur eines beim Earl of Wemyß in London erhalten ist, eröffneten die Reihe. Die acht packenden Gemälde des Lebenslaufes eines Wüstlings, jetzt im Soane-Museum zu London, folgten 1735. Der „Dichter in Not“ schmückt das Grosvenor House; die berühmten sechs Bilder der „Mode-Ehe“ (Abb. 112) von 1745 befinden sich in der Nationalgalerie zu London. Gewiß hat Hogarth alle diese figurenreichen Darstellungen zunächst in sittenrichterlicher Absicht gemalt; gewiß hat er selbst die mit außerordentlicher, manchmal an die Karikatur streifender Schärfe gezeichneten Charakterfiguren nur aus der Erinnerung gezeichnet; gewiß prägt sich die Gedankenhaftigkeit dieser Darstellungen in jedem Stücke ihres Beiwerks aus; alles ist überlegt, jeder Gegenstand hat seine Bedeutung. Aber die Charakterfiguren dieser Gemälde sind in Bewegungen und Mienenspiel doch so ausdrucksvoll durchgebildet, ihre Handlungen, die unser Mitempfinden mächtig anregen, sind so packend veranschaulicht, und die rein malerischen Reize ihres Helldunkels und ihrer Farbenakkorde sind trotz einer gewissen Härte der Pinselführung so unbestritten, daß wir sie unbedingt als bedeutende und bedeutsame Kunstschöpfungen, die ihren Maßstab in sich selber tragen, anerkennen müssen. Jedenfalls war Hogarth der erste englische Maler, von dessen Ruhm noch im 18. Jahrhundert das ganze Festland widerhallte.

Daß England im 17. Jahrhundert der Peterskirche am Tibergestade seine Paulskirche am Themsestrande gegenüberstellen konnte, die alles in allem der gewaltigste, ganz dem 17. Jahrhundert entsprossene Kirchenbau Europas ist, zeugt noch bei nachgeborenen Geschlechtern davon, daß es dem zielbewußten Inselvolk an künstlerischem Großsinn nicht fehlte. Daß dieser sich in den darstellenden Künsten Großbritanniens während dieses ganzen Zeitraums so wenig selbständig äußerte, läßt sich schwer erklären. Daß diesem Zeitraum aber auch in England, sozusagen in letzter Stunde, ein Maler von den künstlerischen Eigenschaften Hogarths erstand, eröffnete einen verheißungsvollen Ausblick in die weitere Zukunft der englischen Kunst.

Drittes Buch.

Die Kunst der mittleren Neuzeit in den Niederlanden.

I. Die belgische Kunst von 1550 bis 1750.

1. Vorbemerkungen. — Die belgische Baukunst dieses Zeitraums.

Der in sich abgeschlossenen, nur hier und da von außen beeinflußten Kunstwelt der Romanisch redenden Völker gegenüber, der wir die Kunst des mischsprachigen Großbritanniens angereiht haben, entfaltet sich in der mittleren Neuzeit die Kunst der Länder germanischer Zunge, so wenig diese sich gegen den Einfluß vom Süden und Westen her stemmten, im ganzen doch auf anderer, nach wie vor völkisch bedingter Grundlage. Am abhängigsten von der Formenwelt des Südens blieb die Baukunst, am selbständigsten ihre eigenen Wege suchte die Malerei der germanischen Länder, ja diese erzeugte mit Rembrandt, dem unvergleichlichen Holländer, den Meister, in dessen Schöpfungen zugleich die malerischsten Seiten der Malerei, die germanischsten Seiten der germanischen Kunst und die neuzeitlichsten Seiten der Zeitkunst, in unwiderstehlicher Vollendung zum Ausdruck kamen. Bei der Bedeutung der malerischen Richtung in allen Künsten dieses Zeitraums folgt schon hieraus die hervorragende Stellung, die die Kunst der germanischen Völker im 17. Jahrhundert in der Kunstgeschichte aller Völker einnimmt.

Die Hauptträger der germanischen Kunst dieses Zeitalters waren die Niederländer, nicht nur die Südniederländer im heutigen Belgien, in deren Kunst erklärlicherweise die südlichen Einflüsse, so sehr diese jetzt auch hier vom völkischen Empfinden aufgesogen wurden, immer wiederkehren, sondern auch die Nordniederländer im heutigen Holland, in deren Kunst die völkische Eigenart am unverfälschtesten hervortrat. Deutschland, das, von Religionsstreitigkeiten zerrissen, zum Schlachtfeld Europas herabsank, erholte sich, nachdem es um die Wende des 16. zum 17. Jahrhundert in Adam Elsheimer noch einen der einflußreichsten Maler hervorgebracht hatte, erst gegen das Ende dieses Zeitraums so weit, daß es sich selbstschöpferisch am Kunstleben der Völker beteiligen konnte.

Auch die Niederlande waren freilich, wenigstens in der ersten Hälfte dieses Zeitraums, der Schauplatz blutiger Kämpfe; aber vielleicht gerade weil diese zur vollständigen Trennung der befreiten nördlichen von den südlichen, katholisch und spanisch-österreichisch gebliebenen Landschaften führten, entstand hier auch ein künstlerischer Wettbewerb zwischen den kunstsinnigen Herrschern des flämischen und wallonischen Belgiens und dem freien Volke der Holländer und Friesen, der hüben wie drüben die besten Kräfte zur Anspannung und Entfaltung brachte (vgl. Bd. IV, S. 516). Freilich brachte erst der Westfälische Friede 1648 die endgültige Trennung; aber schon vor diesem Frieden hatte die flämische Kunst mit Rubens,

der 1640, und mit van Dyck, der 1641 starb, ihr Eigenstes und Bestes geschaffen, während von den großen holländischen Meistern dieses Zeitraums Rembrandt 1648 auf der Höhe seiner Kraft stand, der maßgebende Landschafter Ruisdael seine ersten würzigen Jugendwerke schuf, Jan Vermeer van Delft anfing zu lernen, Hobbema aber noch ein zehnjähriger Knabe war.

Die kirchlichen und staatlichen Mächte, denen zu Anfang des 17. Jahrhunderts die Romanisierung der belgischen Provinzen zufiel, ließen, klug genug, um den Verschmelzungsprozeß zu erleichtern, dem alten, germanischen, sinnlich-kräftigen Temperament der Besiegten die volle Freiheit, sich auszuleben; und der Verschmelzungsprozeß vollzog sich hier jetzt in Leben und Kunst wider Erwarten rasch und glücklich. Der Takt und der Kunstsinn des von Philipp II. noch kurz vor seinem Tode bestellten Regentenpaares, des Erzherzogs Albrecht und seiner Gemahlin Isabella, taten das ihre dazu. Die Prachtliebe von hüben reichte dem Prunksinn von drüben die Hand. Die Belgier lernten römisch und niederländisch zugleich empfinden; und was den in Italien gereiften flämischen Künstlern im 16. Jahrhundert noch mißglückt war, gelang ihnen im siebzehnten. Sie verwischten die Spuren der Nachahmung in ihren Werken, die jene zu Manieristen gemacht hatte, und schufen, namentlich auf dem Gebiete der Malerei, eine neue, lebenskräftige flämische Eigenkunst, in der die Grundsätze barocker Anordnung sogar in den realistischen, einheimischen Fächern der Landschaft, des Sittenbildes und des Stillebens keineswegs verleugnet, überall aber durch ein starkes eigenes Naturgefühl gebändigt und verflämischt wurden. Soweit die flämische Kunst des 17. Jahrhunderts barock ist, wie nahezu die ganze vom Süden beeinflußte Kunst dieses Zeitalters, ist sie flämisch-barock; soweit sie realistisch ist, wie es dem flämischen Empfinden entspricht, ist sie oft allerdings nur leicht von dem barocken Zeitgeist angehaucht.

Die belgische Baukunst dieses Zeitraums, der wir uns an der Hand von Forschern wie Schoy und Schayes, die allerdings nur mit Vorsicht zu benutzen sind, aber auch von Kennern wie Ysendijck, Ewerbeck, Gurlitt, Galland, Braun und Hedicke zuwenden, erhob sich in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts so unmittelbar aus der Entwickelung, die wir (Bd. IV, S. 520/21) schon bis zum Beginn des Freiheitskrieges verfolgt haben, daß der Übergang kaum bemerkbar ist. Die Trennung der Geister hatte sich damals noch nicht vollzogen. Den Utrechter Sebastian van Noyen (gest. 1557) und seinen Sohn Jakob van Noyen (um 1533—1600) haben wir (Bd. IV, S. 520) schon als Erbauer des klassischen Spätrenaissancepalastes in Brüssel kennengelernt, den der Kardinal Granvella sich hier als Zeugen römischen Vorstoßes errichten ließ. Seine Gartenseite knüpft offensichtlich an Antonio da Sangallos Hof des Palazzo Farnese in Rom (Bd. IV, S. 373) an. Immerhin ist es lehrreich, daß ein Holländer in Brüssel diesen später zur Universität umgebauten römischen Palast schuf. Antwerpener aber war der große Baumeister, Bildhauer und Groteskenzeichner Cornelis de Vriendt, genannt Floris (1514—75), den wir mit demselben Recht an die Spitze dieses Zeitraums wie an den Schluß des vorigen setzen gekonnt hätten (Bd. IV, S. 521, 524). Gerade unter den Händen Cornelis Floris' entwickelte sich aus der italienischen Spätrenaissance jener halb gotische, halb barocke niederländische Renaissancestil, dessen schwerfällige Grotesken mit den rafaelisch-römischen (Bd. IV, S. 366, 455) kaum noch etwas gemein haben. Immer abenteuerlicher umrahmt das Rollwerk (Bd. IV, S. 455) mit seinen „Fahnen" und „Zungen" die Kartuschenschilder dieses „Florisstils"; und früher als in Deutschland verwandeln unter Floris' Nachfolgern die „Maresken" sich in jenes bandartig aufgelegte

Beschlagwerk (Abb. 113), das oft durch draufgesetzte Knöpfe wirklich wie angenagelt dreinblickt. Auf den Schultern des Cornelis Floris, dessen Antwerpener Rathaus (Bd. IV, S. 521) 1564 vollendet war, steht dann zunächst der Friese Hans Vredeman de Vries aus Leeuwarden (1527 bis nach 1604), der 1569 in Antwerpen am Triumphbogen für die spanischen Herrscher arbeitete, im übrigen aber nicht sowohl als Baumeister denn als Architekturmaler (S. 248) und als Zeichner für die Stiche von Architektur- und Perspektivbüchern in Betracht kommt. Außer in Flandern und in Holland arbeitete er namentlich in Norddeutschland. Seine Erfindungen von Kartuschen (1555), Grottesken (1563), Karyatiden, Grabdenkmälern und Möbeln wurden, zu Buchausgaben vereinigt, von den bekanntesten Antwerpener Stechern seiner Zeit, wie Hieronymus Cock, Philipp Galle und Pieter de Jode gestochen. Schon deshalb ist er eher der flämischen als der holländischen Schule zuzurechnen. Etwas verspätet gab er 1577 sogar noch eine vitruvianische Baulehre heraus. Hans Vredeman de Vries verband eine üppige Einbildungskraft mit vollster Beherrschung der altzeitlichen „Ordnungen" und des neuzeitlichen „Roll- und Beschlagwerks". „Mit der Antike und ihrer tektonischen Strenge" aber hat er es, wie Galland sagt, „nie ernst genommen". Gerade Vredeman de Vries war nach Floris der einflußreichste Vertreter der verselbständigten „niederländischen Renaissance", die man ebensowohl als barock bezeichnen kann.


Abb. 113. Beschlagwerk vom Marktbrunnen zu Rothenburg o. d. T. Nach R. Dohme, „Geschichte der deutschen Baukunst", Berlin 1887.

An die Richtung des Cornelis Floris und seines Nachfolgers Hans Vredeman de Vries (s. oben) knüpfte die Weiterentwickelung des 17. Jahrhunderts an. Dem entspricht, daß der italienische Barockstil, der zu Anfang dieses Jahrhunderts im Gefolge der Gegenreformation in Belgien einrückte, hier zwar nirgends auf Widerstand, wohl aber auf jenen in den vergeblichen Freiheitskämpfen gestählten Sondergeschmack stieß, der ihn seinem Eigenwillen entsprechend ummodelte, die einzelnen Gebäudeteile und Schmuckglieder schärfer individualisierte, die Zierformen der Gewände, Umrahmungen und Bedachungen nach eigenem Gefallen verbog, versetzte, verfettete oder gar verknorpelte, manchmal aber auch die großen Hauptverhältnisse ihrer vornehmen, wie Musik wirkenden Abmessungen entkleidete.

Mit großer Macht warf der belgische Barockstil sich, gerade weil er als Diener der Kirche kam, auf den **Kirchenbau**. Galt es doch, eine Reihe der in Trümmern liegenden Gotteshäuser in neuen Formen wieder auszubauen, eine andere Reihe zur Siegesfeier der alten Kirche neu im Zeitstil zu errichten. Ob wir Gurlitt, dessen Behandlung des belgischen Barockstils in vielen Beziehungen maßgebend geblieben ist, freilich in der Ansicht folgen dürfen, daß die meisten dieser großen, weiträumigen belgischen Barockkirchen nur Umbauten mittelalterlicher Kirchen seien, erscheint fraglich. In manchen Fällen aber ist es unzweifelhaft. Daß sie großenteils Säulenbasiliken sind, wie einige gleichzeitige genuesische Kirchen (S. 18 u. 27), erklärt sich hinreichend aus den Beziehungen der mächtigen Seestädte Antwerpen und Genua zueinander. Daß sich aber ihre stattlichen, reich gegliederten, in Kuppeln endenden Einzeltürme in der Regel hinter der Halbrundnische des Chors erheben, ist eine belgische Eigentümlichkeit, die sich gerade aus dem Mangel italienischer Vorbilder im barocken Einzelturmbau erklärt.

Die Baumeister, die uns als Gründer und Träger der belgischen Barockbaukunst ent-

gegentreten, waren lehrreicherweise von Haus aus Maler gewesen, die sich erst später der Baukunst zuwandten. Als Maler aber gehören sie der alten Manieristenschule an. Dies gilt gleich von dem ersten Baumeister des Regentenpaares, Wenzel Coeberghér (Koeberger, 1561—1634), der als Maler der Schule des Marten de Vos (S. 239) entstammte und als Widersacher des Rubens auftrat. Als Baumeister hatte er sich in Paris, Rom und Neapel entwickelt; und sein Stil wirkt mehr spätrenaissancemäßig als barock. In Belgien soll er mehr als 110 Kirchen und Kapellen ausgeführt haben. Seine Frauenkirche im Wallfahrtsorte Montaigu, die er zwischen 1609 und 1621 für Albrecht und Isabella errichtete, mahnt mit ihrer schweren, durch Streben gestützten Kuppel an Santa Maria della Salute (S. 25) in Venedig.

Aber auch der erste Hauptmeister der belgisch-barocken Kirchenbaukunst, Jacques Franquart (1582—1651), der Zeitgenosse und Freund des großen Rubens, war ursprünglich Maler gewesen. Sein erster Hauptbau, die Jesuitenkirche zu Brüssel (1606—16), hat sich leider nur in Abbildungen erhalten. Jedes ihrer drei durch toskanische Säulen getrennten Schiffe lief östlich in eine Halbrundnische aus. Flämisch wirkte das steil, wenn auch antik gegiebelte Obergeschoß des Mittelvorsprungs mit den kandelaberförmigen Aufsätzen anstatt der gotischen Fialen. Besonders schön gegliedert war der Turm. Die Kirche galt als Schöpfungsbau des belgischen Hochbarocks.

Den Stil Franquarts trägt in etwas anderer Gestaltung die ehemalige Augustinerkirche (1620—42) in Brüssel, die später als Postgebäude diente. Das dreiachsige Erdgeschoß der Schauseite zeigt die toskanische, das einachsige, weil nur dem höheren Mittelschiff vorgelegte Obergeschoß die „komposite" Ordnung. Die Unscheinbarkeit der Verbindungsvoluten verselbständigt das Obergeschoß. Die Doppelpilaster der ganzen Schauseite sind durch vorspringende Halbsäulen verstärkt. Die oben durchbrochenen Giebel, die eigenwilligen Kartuschenumrahmungen, die freien Verhältnisse machen den Bau zu einem Hauptwerk des flämischen Frühbarocks. In ähnlichem Stil schließt sich Franquarts Beginenkirche zu Mecheln (1629—47) ihm an, die Faid'herbe (Faydherbe) vollendete. Die größte Wirkung auf die Nachwelt hat er durch seine in Stichen veröffentlichten Entwürfe ausgeübt, die zu Büchern vereinigt wurden.

Die mächtigste flämische Frühbarockkirche aber ist die Jesuitenkirche zu Antwerpen (Tafel 38), die der gelehrte Jesuitenpater François Aguillon (1566—1617) seit 1614 mit Beihilfe des Baumeisters Peter Huijsſens erbaute. Nachdem sie 1718 niedergebrannt war, wurde sie nach den alten Entwürfen wieder aufgebaut. Ihre merkwürdig breit gelagerte Stirnseite ist ihrer ganzen Ausdehnung nach zweigeschossig, unten toskanisch, oben ionisch, trägt vor dem Mittelschiff aber noch ein drittes, korinthisches, von bewegtem Dreieckgiebel bekröntes Obergeschoß und wird zu beiden Seiten durch besondere, niedrige, von Kuppeln überragte Treppentürme verbreitert. Ihr unten vierseitiger, oben achtseitiger, reich und leicht gegliederter, von edler Kuppel gekrönter Hauptturm, der hinter der Chornische steht, gilt für einen der schönsten der ganzen Renaissance- und Barockzeit. Inwendig trennen toskanische Säulen die drei Schiffe der Kirche. Über ihren Seitenschiffen aber ziehen sich Emporen entlang, die sich mit ionischen Säulen zum breiten Mittelschiff öffnen.

Als prächtige Jesuitenkirchen verwandten Stils sind die zu Brügge (Saint-Donat), zu Lüttich, zu Namur (Saint-Loup) und zu Ypern zu nennen.

Durch eine besondere Gestaltung aber zeichnet sich die Peterskirche in Gent aus, die seit 1629 von dem in Rom zum Italiener gewordenen Hans van Xanten (Giovanni Vasanzio) umgebaut wurde. Sie erhielt einen quadratischen, neunjochigen Vorbau in reinen

Verhältnissen, über dessen Mittelquadrat sich eine schlanke Kuppel erhebt, der hinter dem Chor ein Ostturm das Gleichgewicht hält.

Der Hauptmeister der wieder wuchtiger und schwerer werdenden belgischen Kirchenbaukunst der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts war der Lieblingsschüler des Rubens, **Lucas Faid'herbe** (auch Faydherbe geschrieben; 1617—97) aus Mecheln, der auch als Bildhauer berühmt ist; 1636 finden wir ihn in Antwerpen im Gefolge des Rubens, 1640 ließ er sich in Mecheln nieder. Als sein frühestes Bauwerk feiert Gurlitt die Jesuitenkirche zu Löwen, die andere dem Jesuiten Hesius zuschreiben. Jedenfalls ist sie ein Hauptwerk des flämischen Barockstils. Die schwere, massige, durch Pilaster und vor die Pilaster gestellte Säulen gegliederte Schauseite, die im breiteren Untergeschoß ionisch, im hochragenden schmaleren Obergeschoß korinthisch ist, erhält durch die zwei Riegelbänder, die sich in wagerechter Richtung über Pilaster, Säulen und Wände hinziehen, ein niederländisches Gepräge. Auf den breiten Schneckenanläufen, die zwischen den Geschossen vermitteln, stehen fialenartig trennende Kandelaber. Das dreischiffige Innere wird durch ein mächtiges Querschiff erweitert. Die ionischen Säulen der Langhausarkaden erinnern an die von San Siro zu Genua (S. 18). Zwischen ihren Eckvoluten sind die Kapitelle mit Hängekränzen verziert. Der Fries des reichverkröpften Gebälks ist mit üppig gebildeten Kartuschen geschmückt. Die Vierungskuppel ist leider unvollendet geblieben.

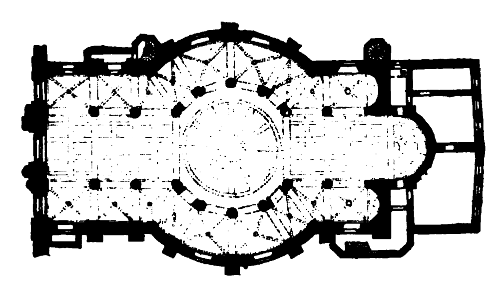


Abb. 114. Lucas Faid'herbes Grundriß von Notre-Dame d'Hanswyck in Mecheln. Nach C. Gurlitt, „Geschichte des Barockstiles usw. in Belgien usw.", Stuttgart 1888.

Als Kirchen, deren Entwürfe wenigstens von Faid'herbe herrühren, gelten die Klosterkirche zu Leliendal (1662), Notre-Dame d'Hanswyck (1663—78) zu Mecheln, die Abteikirche von Averbode (1664—70) und die Jesuitenkirche, jetzt Peter und Paulskirche, zu Mecheln (1669—76). Ganz als seine eigene Schöpfung will Sobotka nur Notre-Dame d'Hanswyck (Abb. 114) in Mecheln angesehen wissen. Diese wird statt des Querschiffs in der Mitte von einem Kreise durchschnitten, dessen Segmente an den Seitenwänden als Ausbauchungen hervortreten, während sich über seiner Mitte eine ansehnliche Kuppel erhebt. Rundbau und Langbau sind hier in der Längsrichtung „weichfließend" (Frankl) verschmolzen. Weniger glücklich ist in der Abteikirche von Averbode, deren Vorderbau eine zentrale Anlage ist, die Durchdringung von Kreuzform und Kreisform vollzogen. Weniger gesichert aber ist Faid'herbes Mitwirkung am Bau der Beginenkirche in Brüssel (1657—76), die in vielen Beziehungen als das prächtigste und charakteristischste Kirchengebäude des flämischen Barockstils erscheint. Toskanische Säulen teilen auch hier das Langhaus in drei Schiffe. Hinter der mittleren der drei Ostnischen erhebt sich auch hier der Turm, dessen Dachhelm fialenartige Kandelaberstöcke begleiten. Bündelpfeiler mit toskanischen Halbsäulen stützen die Vierung. Das Erdgeschoß der Prachtfassade wird in seiner ganzen Breite durch verdoppelte und verdreifachte ionische Pilaster gegliedert. Das Stockwerk vor dem Mittelschiff ragt noch in zwei Geschossen auf, deren unteres mit korinthischen Halbsäulen, deren oberes mit Hermen unter einem vor- und rückspringenden Dreieckgiebel geschmückt ist. Am auffallendsten ist, daß vor den Seitenschiffen, zu beiden Seiten des Obergeschosses, Hochgiebel angebracht sind, die in eigenwilligen, aber fest geschwungenen

Linien umrissen sind. Gerade diese Schauseite, die die einzelnen Teile betont und mit flämischem Sondergeschmack behandelt, weiß phantastischen Reichtum mit einer gewissen Klarheit und Strenge zu vereinigen.

Wenden wir uns dem belgischen Palast- und Wohnbau dieser Zeit zu, so bewundern wir hier zunächst in der Châtellenie (jetzt Justizpalast) zu Furnes, die 1612—28 von Sylvanus Boulin errichtet wurde, noch einen Prachtbau, der mit seinen vollständig durchgeführten, im Erdgeschoß dorisch-toskanischen, im Obergeschoß korinthischen Pilastervorlagen den Eindruck reiner Hochrenaissance macht. Gleichzeitig aber trat Rubens auf, der durch sein großes, 1622 erschienenes Werk über die modernen Paläste Genuas seinen Landsleuten offenbar die Wege zur monumentalen Gestaltung reicher Bürgerhäuser weisen wollte. Aber es gelang ihm nicht. Sogar sein eigenes, von ihm selbst erbautes, nur teilweise erhaltenes Wohnhaus in Antwerpen erinnert nicht an die Paläste Genuas. Immerhin zeigt das triumphbogenartige dreibogige Eingangstor zu seinem Garten, das wenigstens im Stich erhalten ist, die ganze Kraft, Wucht und Freiheit, womit Rubens italienische Anregungen zu einem großzügigen neuen Barockstil, für den er nur sich selbst verantwortlich war, zusammenzuschweißen verstand. Auch sein noch erhaltenes Gartenhäuschen, dessen Bogenhalle von toskanischen Säulen gestützt wird, schwelgt in ähnlichen Freiheiten. Der Giebelaufbau trägt neben der Mittelbalustrade fischförmige Anläufe, neben seiner von Hermen flankierten Mittelnische „sitzende" Eckpilaster (S. 25) jener an sich bedenklichsten Art Pozzos. Das Ganze wird durch ein einheitliches malerisches Grundgefühl wirksam zusammengehalten. Am großartigsten jedoch als Baumeister erwies sich Rubens, nach Theodor van Thuldens Stichen, an den Triumphbogen, die er 1635 in Brüssel für den Einzug des Erzherzogs Ferdinand errichtete. Jede Linie dieser Prachtbauten atmete rauschende Festfreude.

Wie Rubens suchte auch Franquart durch sein 1617 in Brüssel erschienenes Architekturbuch, dessen Türentwürfe besonders auffielen, ein selbständig flämisches Empfinden im Wohnbau zu fördern. Die Türbauten, in deren willkürlich aus- und einwärts geschwungenem Aufbau sich meist noch ein seltsam umrahmtes fensterartiges Oberlicht befindet, zeichnen sich bei völliger Verzettelung und Aufweichung der antiken Formensprache manchmal doch durch einen kühnen und malerisch wirksamen Gesamtwurf aus. In Franquarts Kartuschen nimmt das Rollwerk aber oft schon jene formlose Üppigkeit an, die es zum „Knorpelwerk" macht, in dem die Stein- oder Holzmotive nicht nur haut- und lederartig, faltig und runzlig, sondern manchmal, nach Frankls Ausdruck, auch „zähtropfend" wirken. In Antwerpen und Brüssel haben sich einige ausgeführte Türen dieser Art erhalten, die man später irrtümlich als „spansche Deurkens", spanische Türchen, bezeichnete. In ganz Spanien finden sich ähnliche Türen nicht.

In kräftigem, frühem flämischen Barock prangt der Torbau des Fischmarktes zu Gent. Im übrigen hielten die Belgier für ihre Wohnhäuser und selbst für ihre Gildenhäuser, die eine bedeutsame Rolle spielen, an den hohen, schmalen, alle Wandflächen zwischen dem architektonischen Gerüst in Fenster auflösenden, vier- bis fünfstöckigen Häusern ihrer alten Zeit fest. Nur daß die Stützen, Rahmen und Bedachungen jetzt Musterstücke eines bald strengeren, bald willkürlicheren flämischen Barocks sind, das gerade hier vielfach von gotischem Empfinden erfüllt scheint.

Am Markt zu Antwerpen zeigt diesen Stil z. B. das reich geschmückte Zunfthaus der Gerber von 1644; am Krautstaden zu Gent das freilich schlichte Treppengiebelhaus der

Kornmesser; am Markt zu Brüssel zeigen ihn, mit Ausnahme eines breiter angelegten Zunfthauses, die meisten der hier nach der Beschießung durch die Franzosen (1695) wieder aufgerichteten Gildenhäuser (Taf. 39). Das Haus „Le Sac" (1697) mit seinen Balustraden als wagerechten Trennungsstreifen zwischen den unteren Geschossen, seinen Karyatiden am dritten, seinem reich verzierten Giebel über dem vierten Obergeschoß ist eines der üppigsten und charakteristischsten von ihnen. Aber auch die anderen, „La Brouette", „Le Cornet", „La Louve" und wie sie alle heißen, zeigen diesen Stil. In ihrer Gesamtheit verleihen sie dem Brüsseler Marktplatz ein überaus eigenartiges, höchst malerisches, einigermaßen barockes, vor allem aber echt flämisches Aussehen.

In der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, in der das belgische Leben sich unter der fürsorglichen Herrschaft der österreichischen Statthalter leicht und freundlich gestaltete, erlebte die belgische Kunst noch ein allmähliches Ausblühen ihrer alten Pracht. Während die klangvolle Kraft der Rubensschen Formen- und Empfindungssprache langsam verhallte, wagte der Stil des französischen Königtums sich doch nur in mehr oder weniger verkümmerter Gestalt über die Grenze. Die kirchliche Baukunst erlahmte nahezu völlig, und die weltliche Baukunst machte den Stil Ludwigs XV. aus einiger Entfernung in österreichischer Färbung mit.

Von den späten Zunfthäusern des Brüsseler Marktes wahrt das Brauerhaus (1752) mit seinen Maßwerkfenstern zwischen toskanischen Halbsäulen im Erdgeschoß, seinen mit Blattwerk umwundenen Säulen in den Obergeschossen und seiner Bekrönung durch das Reiterstandbild Karls von Lothringen noch ein Stück der Kraft des Rubensschen Zeitalters. Aber schon das Zunfthaus zum Schwan (1720) ging in zahmere Formen über; und das Brauerhaus in Löwen (1740) steht bereits auf dem Boden der von Wien beeinflußten Nüchternheit des nahenden Klassizismus.

Den flämisch-österreichischen Stil zeigen dann z. B. Jan Pieter van Baurscheidts des Jüngeren (1699—1768) ziemlich langweiliger Patrizierpalast an der Place de Meir zu Antwerpen (1745), der jetzt als Königspalast benutzt wird, die Antwerpener Wohnhäuser des Baumeisters Wilhelm Ignaz Kerricx des Jüngeren (1682—1745) und das aus dem alten Hôtel Nassau umgebaute Statthalterpalais in Brüssel (1760), als dessen Meister ein nicht weiter bekannter Wiener Architekt genannt wird. Einige Teile dieses Baues sind in den Kupferstich-Räumen der Brüsseler Bibliothek erhalten. „Es war", sagt Hymans, „ein Stil Louis' XV. ohne Anmut", dem dann ein Stil Louis' XVI. ohne Leichtigkeit folgte.

2. Die belgische Bildnerei von 1550 bis 1750.

Die hervorragende bildnerische Begabung der Südniederländer, die sich von der Zeit Sluters und Werwes (Bd. 3, S. 369, 370) bis in die Tage Meuniers und van der Stappens vererbte, hielt sich auch während der ganzen mittleren Neuzeit auf ansehnlicher Höhe. Von der belgischen Bildnerei der Zeit der niederländischen Freiheitskriege, nach denen Flandern, Brabant und das wallonische Land den alten Mächten verblieben, ist freilich, da Cornelis Floris, der Antwerpener Hauptmeister dieser Zeit, auch als Bildhauer schon im vorigen Bande (S. 524) und Jean de Boulogne von Douai (1528—1608), der in Italien heimisch wurde, schon unter den Italienern (S. 35) besprochen worden, kaum noch etwas nachzutragen. Um so reicher tritt uns in dem räumlich beschränkten Kunstlande die Bildnerei des vollen 17. Jahrhunderts entgegen, in dem Belgien in manchen Beziehungen diesseits der Alpen sogar die Führung auf plastischem Gebiete bewahrte. Waren belgische Bildhauer wie



Tafel 38. Huijssens und Aguillons Schauseite der Jesuitenkirche in Antwerpen.

Nach Photographie



Tafel 39. Zunfthäuser in Brüssel.

Nach Photographie.

François Duquesnoy von Brüssel doch (S. 37) in Italien selbst als italienische Großmeister anerkannt worden! Hatte Flandern in Juan de Juni (S. 109) doch einen seiner tüchtigsten Bildhauer an Spanien abgegeben! Wurde ein so bedeutender niederländischer Bildner wie Gerard van Opstal doch 1659 Rektor der Pariser Akademie und beherrschten flämische Bildhauer doch nicht nur die deutsche, englische und skandinavische, sondern, wie wir sehen werden, auch die holländische Plastik des Jahrhunderts! In Belgien selbst fanden Hunderte von Bildhauern lohnende Beschäftigung. Zahlreiche Kirchen, alte und neue, wurden von außen und innen mit reichem plastischen Schmucke bedacht. In allen Hauptkirchen erhoben sich die Grabmäler der Großen, deren Sarkophage, mit den ausgestreckten Gestalten der Verstorbenen geschmückt, manchmal unter einem von Säulen getragenen, von allegorischen Gestalten umgebenen Prachtbalbachin errichtet wurden. Auch die Umrahmungen der Altäre, deren Hauptschmuck jetzt freilich Gemälde zu sein pflegten, boten noch Platz genug für bildnerische Schaustücke. Lettner, Kanzeln, Orgelbrüstungen, Portale folgten; und selbst an den Säulen und Pfeilern des Mittelschiffs wurden oft genug stattliche Apostelgestalten mit wallenden Gewändern aufgestellt. Daß der Gesamteindruck der gotischen Kirchen durch diese barocken Zutaten geschädigt wurde, sollte man freilich nicht leugnen. Auch den weltlichen Bauten, namentlich Rat- und Gildenhäusern, fehlte es nicht an plastischem Schmuck. Abgesehen von den Bildnisgestalten der Sarkophage mit den einzeln gedachten Bildnisbüsten, die individuelles Leben atmeten, war diese ganze belgische Bildnerei aber vorzugsweise raumkünstlerischer Natur. Einzelwerke, in die der Beschauer sich vertiefen sollte, sind selten; und gerade den beliebtesten Bildhauern fehlt in der Regel das ausgesprochen eigene Antlitz, so daß es manchmal nicht leicht ist, die verschiedenen Meister, die vielfach auch an denselben Werken zusammen arbeiteten, voneinander zu unterscheiden.

Freilich hat der Fleiß der belgischen Archivare, der sich in Marchals ausführlichem Buche und in den Einzelschriften der örtlichen Kunstgeschichte ausspricht, dafür gesorgt, daß die Namen und die Lebensläufe der Schöpfer der meisten Bildwerke urkundlich festgestellt worden sind. Entwickelungsgeschichtlich kommen aber nur wenige von ihnen in Betracht. Fast alle ziehen an dem gleichen Strange. Alle stehen im Banne des vorberninischen italienischen Barockstils, über den seit den dreißiger Jahren der Einfluß des Rubens frischeres Leben und großzügigeren Schwung verbreitete. An die wenigen führenden Meister müssen wir uns halten.

An ältere niederländische Meister knüpften in Flandern zunächst einige Bildhauer des Namens Colyns de Nole an. Die Brüder Jean und Robert Colyns de Nole zogen von Cambrai nach Antwerpen. Greifbar tritt uns nur Jeans Sohn, Andreas Colyns de Nole, entgegen, der z. B. zwischen 1630 und 1635 zehn der großen Apostelstandbilder der Kathedrale von Mecheln im freien Durchschnittsstil des 17. Jahrhunderts meißelte. Neben ihm arbeitete in Antwerpen noch ein Deutscher, der Königsberger Jan Mildert (gest. 1638), der z. B. nach einer Zeichnung des Rubens das Grabdenkmal der Familie de Moy in der Kathedrale ausführte. Die Standbilder der Maria, des Evangelisten Johannes und der hl. Katharina, die es schmücken, zeigen wenigstens, daß er ein guter Steinhauer war. Neben und zum Teil mit Mildert aber arbeitete Erasmus Quellinus (Quellyn) der Ältere in Antwerpen, ein geborener Wallone, der gegen 1640 starb. Sein Werk ist die ansehnliche Kanzel der Walpurgiskirche zu Brügge, die von der knieenden Gestalt des Glaubens getragen wird. Hauptsächlich aber nennen wir ihn als Vater des großen Bildhauers Artus (oder Arnould) Quellinus' des Älteren, auf den wir zurückkommen.

Die eigentliche Weiterentwickelung der belgischen Bildhauerei setzt mit den Duquesnoys in Brüssel ein. Jérôme Duquesnoy der Ältere, ein Wallone, der 1641 oder 1642 in Brüssel starb, war der Vater der beiden berühmten Brüder Duquesnoy. Von ihm rühren manche Brüsseler Bildwerke her, die früher einem seiner Söhne zugeschrieben wurden, nach Sobotka auch die vielgenannte, volkstümlich derbe kleine Brunnenfigur des Manneken-Pis (1619), die freilich schon 1794 zerschlagen und dann durch die jetzt an der Ecke der Rue du Chêne und der Rue de l'Étude aufgestellte Nachbildung ersetzt worden ist. Von den Söhnen des älteren Jérôme Duquesnoy wurde der ältere, François Duquesnoy (1594—1642), in Rom im Anschluß an die strengere Richtung seines Freundes Nicolas Poussin zum Römer (S. 37). Der jüngere, Jérôme Duquesnoy der Jüngere (1602 bis 1654), folgte seinem Bruder, als dessen Schüler er gilt, früh nach Italien, kehrte aber nach dessen Tode in sein Vaterland zurück, das seine Hauptwerke bewahrt. Daß er als Meister der italienischen Spätrenaissance aus Italien zurückkam, beweisen z. B. seine vier großen Apostelstandbilder (Paulus, Matthäus, Bartholomäus und Thomas) im Hauptschiff der Kathedrale, seine edle Gestalt der knieenden hl. Ursula in Notre-Dame-des-Victoires (du Sablon) und seine wirkungsvoll hingestreckte hl. Magdalena im Königspark zu Brüssel, die hier durch eine Nachbildung ersetzt ist. Das eigenhändige Stück befindet sich im Vorrat des Museums. Jérôme Duquesnoys Hauptwerk aber ist sein prächtiges Grabmal des Bischofs Anton Triest in Saint-Bavo zu Gent (Abb. 115). Von dem schwarzen Marmor des Aufbaues heben die Hauptgestalten sich in weißem Marmor ab. Halbaufgerichtet ruht die lebendige Gestalt des Bischofs auf dem Sarkophage. Fürbittend steht Maria in der Nische hinter seinem Haupte, und in der Nische vor seinen Füßen reckt sich die mächtig bewegte Gestalt des Heilands mit dem Kreuze, die stark durch Michelangelos Christus in Santa Maria sopra Minerva zu Rom (Bd. 4, S. 349) beeinflußt erscheint. Es war dem Meister, der das schreckliche Schicksal hatte, wegen eines am geweihten Orte begangenen Vergehens gegen die Sittlichkeit auf dem Kornmarkt zu Gent erdrosselt und verbrannt zu



Abb. 115. Jérôme Duquesnoys Grabmal des Bischofs Anton Triest in Saint-Bavo zu Gent. Nach Photographie der Verlagsanstalt E. A. Seemann in Leipzig.

werden, nicht vergönnt, die letzte Hand an das Werk zu legen. Die weinenden Knäblein am Sockel rühren, wie schon bemerkt (S. 37), von seinem Bruder François her, dem er an selbständiger Bedeutung nicht gleichkommt.

Ein anderer guter Schüler des François Duquesnoy in Rom war **Rombout Pauwels** von Mecheln (1625—1700), dessen Hauptwerk, das Grabmal des Bischofs Charles Maes in derselben Genter Kirche, den Bischof schlafend auf seine Linke gestützt darstellt. Es wirkt doch schon gesuchter und flauer als das des Hieronymus Duquesnoy.

Der bedeutendste Schüler François Duquesnoys aber war eben **Artus Quellinus der Ältere** (1609—68). Nachdem dieser seinen ersten Unterricht von seinem Vater erhalten, ging er nach Rom, wo er sich eng an Duquesnoy anschloß. Nach seiner Heimkehr (1640) blieb natürlich Rubens nicht ohne Einfluß auf ihn. Doch weiß er, im ganzen selbständig, sein Streben nach italienischer Schönheit mit niederländischer Wahrheitsliebe und einem gelinden barocken Einschlag zu paaren. Die große Hauptschöpfung seines Lebens, die innere und äußere bildnerische Ausschmückung (1648—55) des neuen Amsterdamer Rathauses (Taf. 45/46), das erst durch Quellinus' Bildwerke seine künstlerische Weihe erhielt, zeigt ihn gleich auf der höchsten Höhe seiner Entwickelung: seines Naturgefühls, seines Schönheitssinnes und seiner meisterhaften Technik. Neben ihm arbeiteten dort seine älteren Schüler, wie Rombout Verhulst von Mecheln und Artus Quellinus der Jüngere, sein Neffe. Die Schilderung der Tätigkeit des Meisters in Amsterdam müssen wir jedoch unserem Abschnitt über die holländische Kunstgeschichte lassen (S. 288). Was er nach 1655 in Antwerpen geschaffen, auch hier von Schülern umringt, von denen Peter Verbruggen der Ältere, Lodewyk Willemssens und Gabriel Grupello sofort genannt seien, tritt uns nicht in so geschlossener Pracht entgegen wie sein Amsterdamer Werk. Hatte Quellinus sich in Amsterdam der antiken Mythologie und Geschichte, der Allegorie und der Bildniskunst gewidmet, so war er in Antwerpen hauptsächlich wieder auf die Kirchenplastik angewiesen. In der Kathedrale ist sein Denkmal des Jan Gevaerts mit der Büste des Verstorbenen zwischen den Gestalten der Gerechtigkeit und der Klugheit noch nach einem Entwurfe des Rubens gemeißelt, gehören seine Schmerzensmutter und sein hl. Antonius zu den nach alter Art bemalten Bildwerken, die gerade in Belgien noch nicht völlig ausgestorben war. Über dem Eingang zum Musée Plantin ist der stattliche Herkules mit der Ruhmesgöttin eine Schöpfung unseres Meisters. Im Antwerpener Museum befinden sich z. B. seine feine Holzstatue des hl. Sebastian und seine sprechende Büste des Marquis Caracena (1664). Die Brüsseler Kathedrale besitzt eine schöne Madonna seiner Hand. Alles, was er berührte, hatte mehr Hand und Fuß als Geist und Seele; aber es trägt doch stets das Gepräge quellender künstlerischer Kraft.

Artus Quellinus' gleichalteriger ältester Schüler war sein Schwager **Peter Verbruggen der Ältere** (1609—86), der für beinahe alle Antwerpener Kirchen tätig war. Zu seinen berühmtesten Bildwerken gehört die hl. Cäcilie auf der Orgelbrüstung der Kathedrale. Noch fruchtbarer als er aber war sein Sohn **Hendrik Verbruggen** (1655—1724), der Schöpfer des Alabasterreliefs in der Sakramentskapelle der Kathedrale zu Antwerpen und des Hochaltars von Saint-Bavo in Gent, den das stattliche Standbild dieses Heiligen krönt. An seiner schönen holzgeschnitzten Kanzel der Kathedrale zu Brüssel (1699), die aus der Jesuitenkirche in Löwen hierher versetzt wurde, ist die Vertreibung aus dem Paradiese mit dramatischer Anschaulichkeit, aber in ruhiger Formensprache dargestellt. Ein zweiter Schüler des älteren Verbruggen war **Matthäus van Beveren** (1630—90), dessen Hauptwerk das noch ziemlich

formenreine Grabmal des Admirals Claudius Grafen von Thurn und Taxis (1678) in Notre-Dame-des-Victoires zu Brüssel ist. Ein dritter Schüler Peter Verbruggens aber war Peter Scheemaeckers (1640—1714), dessen grausiges Denkmal des Marquis del Pico, das den auf seinem Sarkophag Erwachenden vor zwei Skeletten erschreckend zeigt, aus der Zitadellenkirche in die Gertrudenkapelle der Jakobskirche zu Antwerpen versetzt worden ist.

Kehren wir zu Artus Quellinus' Schülern zurück, so müssen wir Rombout Verhulst (1624—96), da er in Holland blieb, den Bildhauern dieses Landes zuweisen, Artus Quellinus den Jüngeren aber (1625—1700), der mit seinem Meister nach Antwerpen zurückkehrte, dieser Stadt lassen, die er mit zahlreichen Kirchenbildwerken ohne die kräftige Formensprache seines Oheims, aber voll frischen Lebens schmückte. Zu seinen besten Werken gehören, wie Kehrer gezeigt hat, das Grabmal des 1676 verstorbenen Bischofs Capello in der Kathedrale, das edelprächtige Standbild des hl. Jakobus von 1685 in der Jakobskirche zu Antwerpen und die marmorne Riesengestalt Gottvaters mit Engeln von 1682 am Lettner der Kathedrale zu Brügge. Von den jüngeren Schülern des alten Quellinus arbeitete Lodewyk Willemssens (1630—1702) für die Jakobskirche zu Antwerpen, deren Kanzel mit den Evangelisten und sinnbildlichen Gestalten sein Meisterwerk ist, während Gabriel Grupello (1644—1730), zu dessen frühen Werken das schlichte Grabdenkmal der 1677 verstorbenen Gräfin von Thurn und Taxis in Notre-Dame-des-Victoires zu Brüssel gehört, 1695 nach Düsseldorf übersiedelte, wo er im Dienste Johann Wilhelms von der Pfalz dessen barockes ehernes Reiterdenkmal ausführte. Otto Teich, der 1914 über Grupello schrieb, übersah, daß Schaarschmidt ihm schon 1896 eine besondere Schrift gewidmet hatte.

Den Duquesnoys in Brüssel und den Quellinus' in Antwerpen stellten sich die Faid'herbes (Faydherbes) in Mecheln an die Seite. Schon die Brüder Henri und Antoine Faid'herbe (jener 1574—1629, dieser vor 1580—1653) waren hier tüchtige, vielbeschäftigte Bildhauer. Neues Leben und frische Eigenart aber brachte der Mechelner, ja der ganzen flämischen Bildhauerei erst Henris Sohn und Schüler Lucas Faid'herbe, den wir schon als Baumeister kennen (S. 230). Er tauchte 1636 bei Rubens in Antwerpen auf, dessen Lieblingsschüler er wurde. Unter Rubens' Augen übersetzte er Schöpfungen des Malers in elfenbeinerne Kleinbildnerei. Im Großen faßte er die überlieferte Formensprache einheitlicher als fast alle seine Zeitgenossen durch einen Zug flotter Größe zusammen, der ein ausgesprochen barocker Beigeschmack keinen Abbruch tut. Das großzügige Standbild des jüngeren Jakobus in der Brüsseler Kathedrale schuf er schon 1636, das des Simon folgte 1640. Den Auftrag, die Grabkapelle des Grafen Thurn und Taxis in Notre-Dame-des-Victoires zu Brüssel herzustellen, erhielt er 1651, übertrug die Ausführung der einzelnen Teile aber Matthäus van Beveren und seinem Schüler Jan van Delen. Eine Reihe seiner Hauptwerke besitzt die Romualdskathedrale in Mecheln: von 1665 den schwarzweißen Marmorhochaltar, der von dem breit und eindrucksvoll hingesetzten Standbild des hl. Romuald überragt wird; von 1669 das Grabmal des Erzbischofs Anton Cruesen, der vor dem Auferstandenen knieend dargestellt ist; von 1675 die ausdrucksvolle Gruppe des hl. Karl Borromäus mit dem Pestkranken. Seine allerbesten Werke aber befinden sich in der von ihm selbst erbauten Kirche Notre-Dame-d'Hanswyck (S. 230) zu Mecheln: über der Eingangstür Maria mit dem Kinde; unter der Kuppel die beiden mächtigen, im Halbrund gebogenen Reliefs, die die Anbetung der Hirten und den Sturz des Heilands unter der Last seines Kreuzes ergreifend, malerisch und anschaulich darstellen.

Lucas Faid'herbe hatte auch als Bildhauer einen weitreichenden Einfluß. Von seinen Schülern war sein Sohn Jan Lucas Faid'herbe (1654—1704) mehr Baumeister und Theoretiker als Bildhauer, ist Nikolas van Veken (1637—1704) der Meister der anmutig geschnitzten Beichtstühle in der Peter und Pauls-Kirche und eines liebenswürdigen Sitzbildes des Heilands von 1688 in der Kathedrale von Mecheln, während Jan van Delen (gest. 1703) fünf der reichen Beichtstühle und das mit allegorischen Gestalten geschmückte Grabmal des Jacques d'Ennetières in der Brüsseler Kathedrale ausführte und Jan Frans Boeckstuyns (1650—1734) die visionäre, schon berninesk empfundene, auch erst im 18. Jahrhundert vollendete Himmelsdarstellung auf dem Kreuzaltar der Frauenkirche jenseits der Dyle in Mecheln schuf.

Wirklicher Schüler Berninis in Rom war Jean Delcour von Hamoir gewesen (1627 bis 1707), der seit 1657 die Lütticher Kirchen mit wirkungsvollen Bildwerken schmückte. Charakteristisch für seine flotte, leichte Art, zu erzählen sind die zwölf Marmorrundrahmen in der Martinskirche, die die Stiftung des Fronleichnamsfestes schildern. Sein schöner Bronzechristus von 1663 in der Kathedrale zeigt ihn als Meister des Erzgusses, sein Christus im Grabe von 1696 in derselben Kirche als Meister weicher und wirkungsvoller Marmorbehandlung. Sein Grabmal des Bischofs Eugène Albert d'Allamont in Saint-Bavo zu Gent (nach 1673) aber, das den Bischof knieend vor der Madonnenerscheinung den Engel mit dem Schwerte in der Wandnische hinter ihm, den Tod als Skelett neben ihm auftauchend darstellt, gehört zu den wirkungsvollsten und formenfrischesten Denkmälern der Zeit.

Dieser Überblick muß genügen, uns eine Vorstellung von der Fülle und Pracht, aber auch von der Einförmigkeit der belgischen Kathedralenbildnerei des 17. Jahrhunderts zu geben. Bei aller Gleichmäßigkeit sehen wir eine gewisse Entwickelung durch das ganze Jahrhundert hindurchgehen, die von strenger zu freier, von freier zu schwülstiger, von schwülstiger zu leichter und liebenswürdiger Auffassung und Behandlung hinüberleitet.

Auch in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts lag die belgische Bildhauerei immer noch in geübten, erfahrenen, durch lange Überlieferung geschulten Händen. Immer noch fanden tüchtige, wenn auch nicht von eigenem Feuer durchglühte belgische Bildhauer im Ausland lohnendes Unterkommen, Scheemakers und Rysbrack z. B., wie wir gesehen haben (S. 215), in London, Pieter Verschaffelt, genannt Pietro Fiammingo, von Gent (1710—93), in Mannheim, Jan Pieter Anton Tassaert von Antwerpen (gest. 1788), seit 1744 in Berlin. Immer noch aber kehrten auch zahlreiche Meister von Rom und Paris, wohin sie ihre Lehr- und Wanderjahre geführt hatten, nach Belgien zurück, wo das Bedürfnis der Kirchen, sich mit Altären, Kanzeln, Heiligengestalten und Grabmälern zu schmücken, den besten von ihnen reichliche Arbeit verschaffte.

Boeckstuyns' (s. oben) bedeutendster Schüler war Theodor Verhaghen von Mecheln (1701—59), zu dessen tüchtigsten Schöpfungen die vier kraftvoll herausgearbeiteten Kirchenväter in der Kathedrale, die holzgeschnitzte Kanzel mit dem guten Hirten (1741) in der Johanniskirche und die berühmte Kanzel in Notre-Dame-d'Hanswyck zu Mecheln gehört. Hier knüpft das Spätbarock deutlich genug an den Baumstil der Spätgotik (Bd. 4, S. 49, 157, 160) wieder an. Die Kanzel (1745—46) baut sich in Gestalt eines Riesenbaumes auf, an dessen Fuß der Zorn Gottes über den Sündenfall mit realistischem Schwunge dargestellt ist, während in seiner Krone die Wolke schwebt, die die Mutter Gottes gen Himmel trägt.

Der Genter Hauptmeister der Zeit aber war **Laurent Delvaux** (1696—1778), ein Schüler älterer Genter Meister, der seine Ausbildung in Rom vollendete und zahlreiche Arbeiten für England und Deutschland, die meisten aber in Nivelles, wo er sich niedergelassen hatte, für belgische Städte schuf. Als sein Hauptwerk gilt die noch sehr barock empfundene, aus Holz und Marmor zusammengesetzte Kanzel in Saint-Bavo zu Gent (1745). Die großen Marmorgestalten zu ebener Erde stellen die „Zeit" als Greis dar, der, unter einem Baume eingeschlafen, von der „Wahrheit" geweckt und auf Christus hingewiesen wird. Die Reliefmedaillons an der Kanzelbrüstung bringen die Geburt Christi und die Büste des hl. Bavo, die Bekehrung Pauli und die Büste des Bischofs Anton Triest. In Brüssel schmückte Delvaux den Treppenaufgang des „Alten Hofes" (des jetzigen Staatsarchivs) mit einer berühmten Herkulesstatue, die doch nur eine verunglückte Nachahmung des farnesischen Herkules (Bd. 1, S. 376 und 416) ist, und in Brüssel schuf er auch den Joseph mit dem Jesusknaben für die Kirche Saint-Jacques-sur-Caudenberg und die Standbilder der Flora und der Pomona für den Königspark. Im Brüsseler Museum steht seine Gruppe der drei theologischen Tugenden, im Dresdener Albertinum seine ansprechende Büste des Marschalls Moritz von Sachsen. Jedenfalls war er einer der geschicktesten Meister der belgischen Nachblüte. Die klassizistischen Regungen, die belgische Kunstschriftsteller ihm zuschreiben, sind aber schwer zu entdecken. Jene Dresdener Büste z. B. (Abb. 116) steht auf einem Sockel, der eine echte Rokokoschöpfung ist.



Abb. 116. Marmorbüste des Marschalls Moritz von Sachsen von L. Delvaux im Albertinum zu Dresden. Nach Photographie.

Als erster klassizistischer belgischer Bildhauer gilt der Brüsseler **Jacques Berger** (1693—1756), der ein Schüler Nikolas Coustous (S. 170) in Paris gewesen war. Im alten Spätbarockstil aber ist noch sein Grabdenkmal des Bischofs Jean Baptiste de Smet in der Bavokirche zu Gent gehalten; und wenn seine allegorische Gruppe auf dem kleinen Brunnen von 1752, der die Place du Grand-Sablon in Brüssel schmückt, als erstes klassizistisches Bildwerk Belgiens gepriesen oder getadelt wird, so ist auch das doch nur in gewissem Sinne zuzugeben. Zwischen Kindergestalten sitzt Minerva, deren Schild die Reliefbildnisse des österreichischen Herrscherpaares trägt. Eines der Knäblein bläst die Ruhmesfanfare. Es ist eine kalte Nachahmung des älteren französischen Klassizismus; von griechischem Neuklassizismus kann hier jedenfalls noch keine Rede sein. Dessen Zeit war 1752 auch noch nicht gekommen.

3. Die belgische Malerei von 1550 bis 1750.

In der niederländischen Malerei läßt sich die Entwickelung des neuen Zeitstils aus dem alten, lassen sich namentlich die Übergänge aus zeichnerisch-bildnerischen zu der malerisch-bildmäßigen, aus der flächenschichtig zu der selbständig vertieften Darstellungsweise, aus der „vielheitlichen Einheit" des 16. zur „einheitlichen Einheit" des 17. Jahrhunderts (Wölfflin) in den Pinsel- und Griffelschöpfungen aller Einzelfächer beobachten, die die Kunst sich hier erobert hatte.

Für die Gesamtgeschichte der flämischen Malerei dieses ganzen Zeitraums kommen neben den literarischen Quellenwerken von van Mander, Houbraken, de Bie, van Gool und Weijerman die lexikographischen Werke von Immerzeel, Kramm, Wurzbach und Thieme, die zusammenfassenden, nur teilweise veralteten Bücher von Michiels, Waagen, Wauters, Riegel und Philippi in Betracht. Als jüngstes reiht das von Heidrich sich an. Bei der Vorherrschaft der Scheldekunst sind auch van den Brandens und Rooses' Geschichten der Antwerpener Malerei, die freilich Zusätze und Streichungen erfordern, schon hier zu nennen. Aber auch der hierher gehörige Abschnitt des Verfassers dieses Buches in Woltmanns und seiner „Geschichte der Malerei" ist erst in Einzelheiten überholt. Die Einzelschriften über besondere Fächer und bestimmte Meister werden wir im Verlauf der Darstellung kennenlernen.

Die Malerei der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts stellt sich in kaum einem anderen Lande so deutlich als Übergangskunst dar wie in Flandern. Von den Antwerpener „Romanistenbrüdern" haben wir Meister wie Frans de Vriendt, Frans Floris genannt, der bis 1576 lebte, und Michael Coxcyen, der gar erst 1592 starb, schon kennengelernt (Bd. 4, S. 542). Von den Bahnbrechern der neuen Richtung aber wirkte, wie wir gesehen haben, Peter Brueghel der Ältere (Bd. 4, S. 544), der größte von ihnen, bis 1569, Pieter Aertsen „der lange Pier", bis 1575.

Die Schüler und Nachfolger dieser Meister, die meistens noch ein Stück ins 17. Jahrhundert hinein lebten, brachten die Übergangsbewegung zunächst kaum weiter. Von den Schülern Frans Floris' ist Crispin van den Broeck (1524—91), von dem Madrid eine stark romanistische heilige Familie besitzt, als Stecher bekannter denn als Maler, wurde dessen Bruder Hendrik van den Broeck (um 1530 bis nach 1592), der Arrigo Fiammingo der Italiener, der Schöpfer des köstlichen, silberig leuchtenden Glasfensters mit der Predigt des hl. Bernhardin im Dom zu Perugia, in Italien vollends zum Italiener, kehrte Marten de Vos (1532—1603), der 1558 Meister der Antwerpener Gilde wurde, als gefeierter, manchmal neuerzählender und eigene Farben suchender Meister in sein Vaterland zurück. Das Antwerpener Museum z. B. besitzt von Marten de Vos einige noch ganz nach alter Weise als Flügelaltäre gestaltete Gemäldewerke von 1590, 1601 und 1602, in denen vom neuen Zeitgeist noch kaum ein Hauch zu verspüren ist. Zu Floris' Schülern gehörten aber auch die drei Brüder Francken, die den älteren Stamm dieser weitverzweigten, aus Herenthals stammenden Antwerpener Künstlerfamilie bildeten: Hieronymus Francken I (1540—1610), der Hofmaler in Paris wurde, wo er starb, Frans Francken I (1542—1616), der 1588 Dekan der Antwerpener Lukasgilde wurde, und Ambrosius Francken I (1544—1618), der noch stärker als durch Floris durch Marten de Vos bestimmt wurde. Ihre Bedeutung liegt in ihren kleinfigurigen, meist mit landschaftlichen Gründen ausgestatteten Bildern, zu denen die drei gleichnamigen jüngeren Meister, die die Söhne Frans Franckens I waren, vollends übergingen. Wir kommen auf sie zurück.

Zu den Hauptstützen der italisierenden Großmalerei Antwerpens gehörte dann aber noch der vornehme Leidener Otto van Veen, Vaenius genannt (1558—1629), der als dritter Lehrer Rubens' unsere Teilnahme in Anspruch nimmt. Er war Schüler Federigo Zuccaros (Zucheros; S. 51) in Rom gewesen, ließ sich aber in Antwerpen nieder, wo er sich mit Bewußtsein zur „alten Richtung" bekannte. Schon seine Berufung des Matthäus in Antwerpen und seine Verlobung der Katharina in Brüssel (Abb. 117) zeigen ihn als achtungswerten Vertreter einer Kunst zweiter Hand. Holländischer Abkunft wie Vaenius aber war auch Rubens'

zweiter Lehrer Adam van Noort (1562—1641), der, seit man ihm die fortgeschrittenen Bilder, die van den Branden und Rooses ihm zuschrieben, genommen hat, nur als Durchschnittsmeister des flämischen Italismus erscheint. Diesen Lehrern des Rubens ist namentlich Haberditzl nachgegangen. Auch Adam van Noorts Schüler Hendrik van Balen (1575 bis 1632) war noch Romanist reinsten Wassers, wie dies noch deutlicher in seinen großen Altargemälden in der Jakobskirche zu Antwerpen als in seinen späteren kleinen, glatten, süßlichen, mit Vorliebe der antiken Fabelwelt entlehnten Tafelbildern hervortritt. Bezeichnend sind das Hochzeitsfest des Peleus und Thetis von 1608 und die Ariadne in Dresden, das Göttermahl im Louvre und die Mannalese in Braunschweig. Gerade seine Bilder dieser Art sind durchaus rückständig; und wenn er sich die Landschaften von seinem Freunde Jan Brueghel dem Älteren (S. 245) malen ließ, wie z. B. auf dem Dresdener Dianabilde, so erhöhte diese Zwiespältigkeit nur den Eindruck mangelnder Frische und Unmittelbarkeit.



Abb. 117 Die Verlobung der hl. Katharina. Gemälde Otto van Veens im Museum zu Brüssel. Nach Photographie von F. Hanfstaengl in München.

Deutlicher als in allen diesen Meistern prägt der Übergang zu neuem Wollen und Können sich in den belgischen Malern aus, die schon ihrem Stoffgebiet nach an die völkisch gerichteten Meister der Mitte des 16. Jahrhunderts anknüpften.

Von den großen aus Holland nach Flandern übergesiedelten Bildnismalern der Mitte des 16. Jahrhunderts, die wir bereits kennengelernt haben (Bd. 4, S. 542), wirkte Anton Mor (um 1519—77), dessen prächtiges Bildnis des Hubert Goltzius von 1576 in Brüssel doch noch die Merkmale der Kunst des 16. Jahrhunderts trägt, und Pieter Pourbus (um 1510—84), dessen Bildnis eines rotbärtigen Mannes von 1559 in Wien die beste Art des reifen Zeitstils zeigt (Bd. 4, S. 542), bis ins letzte Viertel des 16. Jahrhunderts herein. Aber auch Pieter Pourbus' Sohn Frans Pourbus der Ältere (1545—81), dessen gediegen gesehene, kräftig gemalte und warm getönte Bildnisse, wie das eines stattlichen Mannes von 1573 in Brüssel, zu den besten ihrer Zeit gehören, und Adriaen Tomasz Key (1558—89), der mit beglaubigten Bildnissen, z. B. in Wien und in Brüssel, vertreten ist, streben noch ebensowenig über ihre Zeit hinaus wie Nikolaus Neuchatel, genannt Lucidel (1539 bis nach 1590), der Südniederländer, der seine z. B. in München vertretene Bildniskunst hauptsächlich in Nürnberg ausübte.

Auf dem Gebiete des Volkssittenbildes, das die Nordniederländer Pieter Aertsen (Bd. 4, S. 543) und Peter Brueghel (Bd. 4, S. 544) in Antwerpen hoch gebracht hatten, schloß sich am engsten an seinen Lehrer Aertsen Joachim Beuckelaer oder Beuckeleer (um 1535 bis 1574) an, den Sievers eingehend behandelt hat. Die Hauptsache waren ihm die üppigen Küchenstilleben, die er im Vordergrund seiner Bilder ausbreitete. Die mit ihnen beschäftigten Mägde, Frauen oder Verkäufer sind oft aufdringlich genug mit dargestellt, aber schon in allgemeinerer Formensprache und berechneterer Farbenwirkung als die Menschen Aertsens. Biblische Vorgänge verlegt auch Beuckelaer noch manchmal in den Mittel- oder Hintergrund. Sein Marktbild von 1561 und sein Küchenbild von 1574 befinden sich in Wien. Sein Gemüsemarkt von 1561 in Stockholm zeigt den Zug nach Golgatha im Hintergrunde. Seinem Lehrer Aertsen bleibt er so treu, daß Sievers das Beuckelaer in Kassel zugeschriebene Küchenstück von 1564 für ein Spätwerk Aertsens hält. Fortschritte über diesen hinaus hat er jedenfalls nicht gemacht.

Beuckelaer steht schon seinem Stoffgebiet nach im Übergang von der belgischen Großmalerei dieses Zeitraums zu der reichen bodenständigen Kleinmalerei, die sich, alte Überlieferungen fortsetzend, hier jetzt zumeist auf kleinen, zum Zimmerschmuck bestimmten Holz- oder Kupfertafeln zu überaus mannigfaltigem Leben verbreitete. Es war eine „Kabinettmalerei", die, ohne religiöse, mythologische oder allegorische Darstellungen zu verschmähen, das tägliche Leben aller Volksklassen, namentlich der Bauern, Fuhrleute, Soldaten, Jäger und Seeleute, in allen seinen Erscheinungen bevorzugte. Die ausgebildeten landschaftlichen oder innenräumlichen Hintergründe dieser kleinfigurigen Bilder wurden unter den Händen mancher Meister zu selbständigen Landschaftsgemälden und Architekturbildern. Blumen-, Frucht- und Tierstücke schlossen sich an. Den Treibhäusern und Tierzwingern der statthaltenden Erzherzöge in Brüssel führte der überseeische Handel jene Wunder der Pflanzen- und Tierwelt zu, deren Formen- und Farbenreichtum auch die Maler, die alles beherrschten, sich nicht entgehen ließen.

Alle vorwärtstreibenden Kräfte dieser Richtungen der flämischen Malerei gingen von Peter Brueghel (Bd. 4, S. 544) aus, unter dessen Händen, wie wir gesehen haben, die Landschaft sich in der Linienführung und in der Luftstimmung großartig vereinheitlichte.

Freilich, seine Großzügigkeit erreichte keiner seiner Nachfolger auf dem Gebiete der Landschaftsmalerei. Nur an seine liebevolle Naturbeobachtung mit ihrem feingetupften, lichtgrünen Baumschlag knüpfte die Landschaftskunst der Mechelner Schule an, deren ältester Meister Hans Bol (1534—93) ist. Seine beiden großen mythologischen Landschaften in Stockholm kennzeichnen ihn nicht so gut wie seine neun kleinen, teils durch biblische, teils durch alltägliche Vorgänge belebten Landschaften in Dresden. Verwandte Mechelner Landschaftsmaler aber waren Lucas van Valckenborch (um 1540—1622), dessen graugrünen, in der Regel durch Menschengruppen aus dem täglichen Leben in ihnen belebten Berg- und Flußtallandschaften mit alten Burgen und neuen Schlössern man am besten in Wien nachgehen kann. Sein Bruder Martin van Valckenborch (1542 geboren) und sein Sohn Frederik van Valckenborch (um 1570—1623) folgten seinen Spuren. Unmittelbarer an die alte Art Patinirs (Bd. 4, S. 532), die sie im Sinne Pieter Brueghels malerischer vereinheitlichte, knüpfte in Antwerpen die Landschaftsmalerei Cornelis Molenaers an, der 1564 Meister der dortigen Gilde wurde. Seine waldige Landschaft mit dem barmherzigen Samariter in Berlin gehört mit ihrer hohen Eichengruppe im Vordergrunde, ihrem Sonnenblick aus bewölktem Himmel, ihrer Straße am Bach und ihrem Ausblick auf das nahe Dorf zu den kräftigsten erhaltenen Landschaften der alten Art. „Archaist" aber war auch der Antwerpener Tobias Verhaegt

(1561—1631), dessen malerisch-phantastische Berglandschaft von 1613 in Brüssel im Sinne der älteren Richtung empfunden ist. Es ist dies bemerkenswert, weil Verhaegt als der erste Lehrer des großen Rubens genannt wird. Haberditzl ist auch ihm nachgegangen.

Neben diesen alten Richtungen der flämischen Landschaftsmalerei, zum Teil auch neben der Richtung Peter Brueghels, tritt nun aber in manchen Beziehungen altertümlicher als diese und doch nicht unbeeinflußt durch sie, eine neue flämische Landschaftsschule hervor, die sich der Unzulänglichkeit der perspektivischen Gesamterscheinung der damaligen Durchschnittslandschaften bewußt ist, ihr aber noch durch ungenügende Rezepte abzuhelfen sucht. Die Geländeschwierigkeiten werden im Sinne der in Parallelflächen bildeinwärts strebenden Tiefenwirkung



Abb. 118. Landschaft mit dem Midasurteil. Gemälde von Gillis van Coninxloo in der Gemäldegalerie zu Dresden. Nach Photographie von F. u. O. Brockmann Nachf. (R. Tamme) in Dresden.

der Bilder des 16. Jahrhunderts durch hintereinanderher geschobene „Kulissen", die Schwierigkeiten der Luftperspektive durch die übrigens schon früher verwendeten „drei Gründe" verdeckt: den braunen Vordergrund, den grünen Mittelgrund und den blauen Hintergrund. Vor allem aber wird die getupfte Laubbehandlung durch den volleren Büschelstil ersetzt, der den „Baumschlag" aus einzelnen, im Vordergrund Blatt für Blatt durchgebildeten Blätterbüscheln entsprießen läßt. Der Begründer dieser Übergangsrichtung ist, wie van Mander bezeugt, Gillis van Coninxloo (1544—1607), den schon Sponsel uns näher gebracht hatte, neuerdings aber Plietzsch im Zusammenhang mit der „Frankenthaler" Schule behandelt hat. In Frankenthal, dem pfälzischen Städtchen, hatte sich in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts aus flämischen Flüchtlingen eine kalvinistische Niederlassung gebildet, in der auch eine Reihe belgischer Maler ihre Kunst ausübten. Hier schuf auch Gillis van Coninxloo, der in Antwerpen Schüler des feinfühligen, seltenen Meisters Gillis Mostaerts (gest. 1598) gewesen war, zwischen 1587 und 1595 einige seiner charakteristischsten Bilder, von denen die Landschaft mit dem Midasurteil von 1588 in Dresden (Abb. 118) genannt sei. Später zog Coninxloo

nach Amsterdam, wo er starb, und hier nahm sein Stil, wie ihn die 14 bekannten, meist von Nicolas de Bruyn herrührenden Stiche nach seinen Bildern zeigen, allmählich im holländischen Sinne, aber auch im Sinne des Zeitstils, eine Wendung zu größerer Ruhe und Naturwahrheit und zu völligerer Vereinheitlichung der Linien und Farbenwirkung. Von seinen reichen Phantasielandschaften dieser Art seien nur noch die beiden Waldlandschaften von 1598 und 1604 in der Galerie Liechtenstein genannt. Es ist lehrreich, daß, während Coninxloo selbst in seinen letzten Werken über sich hinausging, gerade die Werke seiner früheren, auch durch die Stiche verbreiteten Richtung Schule machten.

Von den Frankenthaler Schülern Coninxloos mag Peter Schoubroeck (erwähnt 1597—1608) genannt sein, den Sponsel uns näher gebracht hat. Von seinen figurenreichmassigen und farbendumpfen Geschichtslandschaften mögen die Predigt Johannes des Täufers in Braunschweig, der Brand Trojas in Kassel und die Amazonenschlacht in Dresden (1603) hervorgehoben werden. Zu den Meistern, die an den Stil Coninxloos anknüpfen, ohne dessen Schüler gewesen zu sein, gehören zunächst die Antwerpener Brüder Matthys und Paul Bril, die den Schwerpunkt ihrer Tätigkeit nach Rom verlegten, wo sie ihr Leben beschlossen. Eingehende Untersuchungen hat Anton Mayer ihnen gewidmet. Matthys Bril (1550—83) hatte das Glück, schon in jungen Jahren in Rom den Auftrag zu erhalten, verschiedene Räume des Vatikans mit Fresken zu schmücken. Daß, wie Mayer will, von den vatikanischen Fresken, für die Matthys Bril in Betracht kommen könnte, nur die steifen Prozessionsbilder mit dem Hintergrunde römischer Straßen und Plätze in der Galleria Geografica des Vatikans von ihm herrühren, erscheinen dem Berichte Bagliones und van Manders und den nach Landschaftszeichnungen seiner Hand gestochenen Blättern von Hendrik Hondius gegenüber nicht recht wahrscheinlich. Aber Mayer hat immerhin gute Gründe dafür angeführt, daß die Fresken in der Sala Ducale des Vatikans, die früher allgemein für Arbeiten Matthys Brils galten, weder von ihm noch von seinem Bruder Paul herrühren. Daß sichere Tafelbilder des jung verstorbenen Meisters nicht erhalten sind, ist von jeher auch meine Meinung gewesen. Um so greifbarer tritt Paul Bril (1554—1626) uns entgegen, der seinem Bruder nach Rom folgte, wo er die landschaftliche Wandmalerei zur Vollendung brachte; und schon in seinen zahlreichen römischen Wandgemälden, wenn auch noch deutlicher in seinen noch zahlreicheren Tafelbildern spricht sich die ganze Übergangsentwickelung von der Art des 16. zur Art des 17. Jahrhunderts, freilich zugleich von echt niederländischen Anfängen zu italienisch empfundenen, in ruhiger Linienschönheit mündenden Ergebnissen aus. Daß diese Entwickelung Paul Brils durch Annibale Carracci (S. 55) beeinflußt worden, der damals seine großzügigen Landschaften in Rom schon gemalt hatte, sollte man nicht leugnen, wenngleich man zugeben wird, daß auch die Landschaftskunst des deutschen Römers Adam Elsheimer, den wir später kennenlernen werden (S. 415), mit seinem geschlossenen, rundlich umrissenen „Baumschlag" und seinen zusammengefaßten Lichtwirkungen auf die letzten Tafelbilder Brils eingewirkt hat. Noch ganz im Coninxlooschen Stil sind des Meisters sechs Bogenfeldfresken von 1590 im Lateran gehalten. Etwas großzügiger innerhalb ihrer Gedrängtheit und Fülle wirken seine 1599 gemalten Landschaftsfresken mit den heiligen Einsiedlern in Santa Cecilia in Trastevere, die uns abwechselnd in düstere Felsenschluchten mit rauschenden Wasserfällen, an aussichtsfreie, baumreiche Bergabhänge und in stille, grüne Waldeinsamkeiten versetzen. Erst in den vier Darstellungen der Jahreszeiten im Casino des Palazzo Rospigliosi in Rom von 1605 fangen die Linien an, sich zu dehnen, fängt das Baumlaub an, sich rundlicher zusammenzuschließen,

beginnt eine stärkere Raumempfindung sich geltend zu machen. Die großzügigsten der Landschaftsfresken Paul Brils aber entstanden 1609 im Palazzo Rospigliosi selbst in den Bogenfeldern der Halle, deren frisch natürliche, durch prächtig gemalte Vögel belebte Weinlauben-Decke ebenfalls von Bril selbst herzurühren scheint. Die Bogenfeldbilder sind mit Vorgängen aus dem Jäger- und Fischerleben ausgestattet.

Von den mehr denn 70 erhaltenen Tafelbildern des Meisters, von denen sich 8 in den Uffizien, 10 im Louvre befinden, läßt sich dieselbe Entwickelung von den gleichen Anfängen zu noch freierer Linienkunst verfolgen. Besonders lehrreich sind schon die bezeichneten Dresdener



Abb. 119. Landschaft mit Tobias und dem Engel. Gemälde Paul Brils in der Gemäldegalerie zu Dresden.
Nach Photographie der Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G. in München.

Bilder: die römische Ruinenlandschaft von 1600 verrät noch ganz den Stil, den der Meister aus den Niederlanden mitbrachte; die Gebirgslandschaft von 1608 zeigt ihn auf dem Wege zu größerer Entfaltung, die Landschaft mit Tobias und dem Engel von 1624 (Abb. 119) bezeichnet den Höhepunkt seiner letzten, in Linienschönheit, einheitlicher ruhiger Lichtwirkung und weicher Pinselführung schwelgenden Auffassung.

Die frühesten Jahreszahlen tragen Brils Waldlandschaften von 1591 in den Uffizien und von 1599 in Parma; die spätesten finden sich, außer auf dem genannten Dresdener Bilde, auf der Landschaft mit Fischern von 1624 im Louvre und der Campagnalandschaft von 1626 in der Ermitage. Zu wirklicher Größe hat Paul Bril sich nicht aufgeschwungen; aber er gehört jedenfalls zu den Begründern des Landschaftsstils, aus dem die Kunst Claude Lorrains (S. 185) hervorwuchs.

Als wirklicher Schüler Gillis van Coninxloos wird Peter Brueghel der Jüngere, der „Höllenbrueghel“ (1564 bis nach 1636), genannt, von dem sich mit Sicherheit jedoch nur zahlreiche Wiederholungen von Werken seines großen Vaters, des älteren Peter Brueghel, aber weder Landschaften in Coninxloos Art, noch Höllenbilder in der Art derer seines Bruders Jan Brueghel des Älteren (1568—1625), der als „Sammetbrueghel“ bezeichnet zu werden pflegt, nachweisen lassen.

Dieser Jan Brueghel der Ältere knüpfte in der Tat an den Landschaftsstil Coninxloos an, geriet in Rom, wohin er in jungen Jahren kam, zugleich unter den Einfluß der älteren Bilder Paul Brils, kehrte aber 1596 nach Antwerpen zurück, wo er im folgenden Jahre Meister der



Abb. 120. Der Sündenfall. Gemälde von Peter Paul Rubens und Jan Brueghel d. Ä. im Haager Museum. Nach Photographie von F. Hanfstaengl in München.

Lukasgilde wurde und nun seinen Landschaftsstil in den alten nordischen Bahnen, ohne ihn wesentlich weiter zu entwickeln, allmählich zu größerer Breite entfaltete. Crivelli und Michel haben ihm Sonderschriften gewidmet. Jan Brueghel malte hauptsächlich kleine, manchmal miniaturartig feine Bilder, die auch, wo sie biblische, allegorische oder sittenbildliche Stoffe behandeln, zunächst immer als Landschaften wirken. Gerade sie halten, obgleich sie die Übergänge der drei Gründe ineinander verfeinern, durchweg an dem Coninxlooschen Stil mit büschelhafter Laubbehandlung fest. Bezeichnend für Jan Brueghels Vielseitigkeit ist es, daß er gelegentlich Figurenmalern wie Balen die landschaftlichen Hintergründe, Landschaftern wie Momper die Figuren, Meistern wie Rubens die Blumenkränze in ihre Bilder setzte. Berühmt ist der frisch und fein durchgeführte Sündenfall des Haager Museums, in dem Rubens Adam und Eva, Jan Brueghel aber die Landschaft und die Tiere gemalt hat (Abb. 120). Seine eigenen, reich mit buntem Volksleben ausgestatteten Landschaften, die den Himmel mit seinen Wolken noch ziemlich ausdruckslos wiedergeben, stellen vorzugsweise flußdurchströmte Hügelgegenden, Ebenen

mit Windmühlen, Dorfstraßen mit Wirtshausszenen, Kanäle mit baumreichen Ufern, reichbelebte Landstraßen an waldigen Höhen und Waldwege mit Holzhackern und Jägern frisch und gut beobachtet dar. Die Zeichnung einer römischen Ruinenlandschaft seiner Hand im British Museum trägt die Jahreszahl 1594. Unter den 12 kleinen Bildern seiner Hand in der Ambrosiana zu Mailand zeigt die Waldlandschaft mit Einsiedlerhütten die Jahreszahl 1595. Zu seinen spätesten Bildern gehören die Waldlandschaft mit dem hl. Hubertus von 1621 in München, die Heerstraße mit einem Nachhutzuge von 1622 in Augsburg, das „Hochzeitsmahl" und „der Bauerntanz" von 1623 in Madrid. In Madrid ist Jan Brueghel der Ältere überhaupt am reichsten, reich aber ist er auch in München, Dresden, Petersburg und Paris vertreten. Bahnbrechend wirkte er bei alledem nicht sowohl als Landschafter wie als Blumenmaler. Seine selbständigen Blumenstücke, die man in Madrid, Wien und Berlin kennenlernt, sind die ersten, die den ganzen Formen- und Farbenreiz seltener Blüten eindringlichst schildern, aber auch frisch zusammenstimmen.

Von Jan Brueghels des Älteren Freunden muß als Landschafter, dem er und sein Bruder Peter oft die Figuren in seine Bilder setzten, zunächst der Antwerpener Josse de Momper (1564—1644) genannt werden, den man schon aus seinen acht Bildern in Dresden als Meister kennenlernt, der den Coninxlooschen Kulissenstil in nicht eben baumreichen, etwas fahrig hingesetzten Berglandschaften noch über das Rubenssche Zeitalter hinaustrug. Namentlich jene „drei Gründe", denen sich manchmal ein sonnenheller vierter einschiebt, pflegt er in ihrer ganzen braun-grün-graublauen Herkömmlichkeit so scharf zu betonen, als sei ihre Herausarbeitung sein künstlerischer Hauptzweck.

Von den übrigen zahlreichen Meistern, die den geschilderten flämischen Landschaftsstil der Übergangszeit bis zur Hälfte des 17. Jahrhunderts weiterpflegten, in der er doch bereits überholt war, können wir hier nur noch die kraftvollsten nennen, die auffallenderweise zugleich die Belgier sind, die ihre Kunst nach Holland trugen. David Vinckboons von Mecheln (1578—1629), der von Antwerpen nach Amsterdam zog, malte frische Wald- und Dorfszenen, gelegentlich auch biblische Vorgänge in landschaftlicher Umrahmung, am liebsten aber Kirchweihfeste vor ländlichen Wirtshäusern. Seine Hauptbilder in Augsburg, Hamburg, Braunschweig, München, Petersburg sind ziemlich unmittelbar gesehen und einigermaßen kraftvoll in satten Farben gemalt. Roelant Savery von Courtrai (1576—1639), dem Kurt Erasmus eine liebevolle Untersuchung gewidmet hat, ließ sich, nachdem er im Dienste Rudolfs II. das deutsche Waldgebirge studiert hatte, als Maler und Radierer erst in Amsterdam, dann in Utrecht nieder. Seine lichtdurchschossenen, die drei Gründe allmählich verschmelzenden, aber etwas trocken behandelten Berg-, Felsen- und Waldlandschaften, die man in Wien und Dresden genügend kennenlernt, stattete er mit einer lebendigen Fülle wilder oder zahmer Tiere zu Jagdstücken, Paradieses- oder Orpheusdarstellungen aus. Auch gehört er zu den frühesten selbständigen Blumenmalern. Alexander Kerrincx von Antwerpen (1600—1652) endlich, der seine flämische Landschaftskunst nach Amsterdam trug, steht in seinen bezeichneten frühen Gemälden in Dresden noch ganz im Banne Coninxloos, in seinen späteren Bildern zu Braunschweig und Dresden aber offenbar unter dem Einfluß der bräunlichen holländischen Tonmalerei van Goyens. Er gehört also zu den Übergangsmeistern im vollsten Sinne des Wortes.

Von den Antwerpener Malern dieses Schlages, die daheim blieben, hat Sebastian Vranx (1573—1647) als Landschafter und Pferdemaler wirkliche Fortschritte zu verzeichnen. Buschig stellt auch er das Laub dar, besonders oft birkenartig hängend; aber er verleiht ihm

einen natürlicheren Zusammenhang, gibt dem Luftton eine neue Klarheit und weiß Rosse und Reiter in seinen Gefechts- und Räuberszenen, wie man sie z. B. in Braunschweig, Aschaffenburg und Hamburg sieht, fest und gedrungen gezeichnet, in lebendige Handlungen zu versetzen.

Hier reihen sich nun die Mitglieder jener Antwerpener Künstlerfamilie Francken (S. 239) ein, deren eigentliche Bedeutung in ihren kleinen, kleinfigurigen Bildern mit meist überwiegenden landschaftlichen Hintergründen liegt. Die ganze Entwickelung von Frans Floris bis Rubens spiegelt sich auch in ihren kleinen Figuren wider, und die ganze nordisch-landschaftliche Entwickelung von Coninxloo bis zu Jan Brueghel und seinen Nachfolgern tritt in ihren Gründen zutage. Hieronymus Francken I (1540—1610) malte in seiner Jugend belebte Darstellungen, die zu den frühesten „Gesellschaftsstücken" der niederländischen Kunst gehören, während Bilder seiner Hand, wie die Enthauptung des Täufers von 1609 in Dresden, trotz ihres kleinen Maßstabes und ihrer wärmeren Farbe dem Stil der Kirchenbilder des Frans Floris folgen. Frans Francken I (1542—1616) lenkte von seinen großen Kirchenbildern, wie dem Schulmeisteraltar von 1586 in der Frauenkirche zu Antwerpen, schon mit der kleinfigurigen Kreuzigung von 1597 in Dresden mehr in völkische Bahnen mit kräftigerer Färbung ein. Durch die drei jüngeren Brüder Hieronymus Francken II (1578—1623), Frans Francken II (1581—1642) und Ambrosius Francken II (nach 1581—1632) wurden die kleinfigurigen Zimmerbilder mit landschaftlichen Gründen immer fortschrittlicher durchgebildet, doch ist nur Frans Francken II ein Künstler von treibender Kraft. Von der Art seines Vaters ausgehend, zeigen seine frühen Werke, wie die Kreuzigung von 1606 und der Hexensabbat von 1607 in Wien, noch die Härte und Schwere der Art seines Vaters. Freier in ihrer gedrängten Anordnung sind die Bilder seiner mittleren Zeit, wie die Anbetung der Könige von 1616 in Amsterdam und die Verleumdung des Apelles in Dresden. Den leichteren und lichteren Stil des vollen 17. Jahrhunderts endlich zeigen erst seine letzten Bilder, wie Krösus und Solon von 1633 im Louvre und das Felsenwunder des Moses von 1634 in Augsburg. Frans Franckens II Sohn Frans Francken III aber, der wohl als Rubensscher Francken bezeichnet wird (1606—67), nahm Rubenssche Einflüsse zu denen seines Vaters auf; er malte wiederholt die Figuren in die Architekturbilder anderer Meister, z. B. in die Kirchenbilder des jüngeren Neefs. Seine eigenen Bilder sind nur durch ihre fortgeschrittene Art von denen seines Vaters zu unterscheiden, mit denen sie oft verwechselt werden.

Allen diesen ganz oder halb landschaftlich gerichteten vorrubensschen Kleinmeistern reihen sich dann, eigentlich zu ihnen gehörig, die Seemaler an, die das Meer zunächst wohl nur als Schauplatz heiliger oder weltlicher Geschichten, namentlich von Seeschlachten, noch ohne malerische Vereinheitlichung darstellten, allmählich aber, im seetüchtigeren Holland früher und stimmungsvoller als in Flandern, das von Schiffen belebte friedliche oder stürmische Meer seiner selbst willen handelnd im Sturm oder Schiffe tragend in der Stille veranschaulichten. Peter Brueghel hat mit seinen großartigen Seestücken in Wien auch hier die Wege gewiesen. Paul Bril war mit seinen Jonasfresken an der Scala santa in Rom (1589) gefolgt. F. Willis, der der „niederländischen Marinemalerei" ein besonderes Buch gewidmet hat, bezeichnet als „Marinehistorienbilder" die niederländischen Seestücke der Übergangszeit mit Schiffshandlungen. Die Antwerpener Meister dieser Kunstgattung verlegten ihre Werkstätten in der Regel nach Holland, dessen Schiffahrt entwickelter war als die Belgiens; so Aert van Antum, der Meister der Seeschlachten- und Staatsflottenbilder von 1604 im Museum zu Emden, von 1608 und 1617 im Rijksmuseum zu Amsterdam, wenn anders er der Maler Aert

Anthonisz ist, der 1579/80 in Antwerpen geboren war und 1620 in Amsterdam starb, so vor allem Adam Willaerts von Antwerpen (1577 bis nach 1649), der 1611 nach Utrecht übersiedelte. Willaerts ist der eigentliche Vertreter des Übergangsstils im Seestück, dessen Strand- und Meerbilder, wie die in Hamburg und in Dresden, vorzugsweise Erlebnisse von Handelsschiffen an fernen Küsten darstellen. Noch hart in der Wellenzeichnung, noch herb in der Veranschaulichung des Schiffslebens, noch stimmungslos in der Wiedergabe von Luft und Licht, fesseln sie durch eine ehrliche Unmittelbarkeit ihrer Anschauung. Der echteste flämische Seemaler dieser Zeit ist Andries van Eertvelt (1590—1652), der in Antwerpen geboren ward und starb. Seine früheren Seestücke, wie die Seeschlacht von 1625 in Gent, der sich ein Seegefecht in der Akademiesammlung zu Düsseldorf anschließt, streben nach richtigem Bewegungsausdruck der dargestellten Handlungen. Seine späteren Bilder, die auf und nach seiner italienischen Reise (1628—29) entstanden, stellen vorzugsweise ruhige Mittelmeerhäfen dar. Sein Hauptwerk dieser Art befindet sich in Wien. Die Weiterentwickelung dieses Kunstzweiges ging dann von Holland aus.

Den flämischen Anfängen der Seemalerei folgten die Anfänge der selbständigen Architekturmalerei, der Hans Jantzen ein Buch gewidmet hat. Den Anfang machte jener nach Flandern ausgewanderte holländische Friese Hans Vredeman de Vries (1527 bis nach 1604), den wir als Architekten und Schriftsteller über die Perspektive bereits kennengelernt haben (S. 228). Seine Architekturbilder, die reiche Phantasiebauten, Hallenhöfe und Kirchenräume im Renaissancestil darstellen, wirken hauptsächlich als farbige Erläuterungsbeispiele zu seinem Perspektivenbuche von 1560. In der Hauptansicht von vorn gesehen, gestalten sich Tonnengewölbe, Gänge oder Hallen, die weit bildeinwärts führen, zu Beispielen der sogenannten „Tunnelperspektive". Sein ältestes erhaltenes Bild, das einen reichgeschmückten Saal mit Christus, Marta und Maria zeigt, von 1566 befindet sich in Hampton Court. Seine reinen „Architekturperspektiven" in Wien tragen die Jahreszahl 1596.

Die Weiterentwickelung dieses Kunstzweiges, der die Darstellung bestimmter kirchlicher Innenräume bevorzugte, vollzog sich zunächst in Antwerpen; und dementsprechend hielt sie sich im Sinne des flämischen 16. Jahrhunderts noch hauptsächlich an die Wiedergabe des körperlichen, abtastbaren Raumbildes. Die Weiterbildung im malerischen Sinne erfolgte erst später in Holland. Der erste Architekturmaler, der die kirchlichen Innenräume ihrer selbst wegen künstlerisch wiederzugeben versuchte, war Vredemans Schüler Hendrik Steenwyck der Ältere (um 1550—1603). Sein Dom von Aachen von 1573 in Schleißheim verrät noch perspektivisches Schwanken. Seine Antwerpener Kathedrale von 1583 in Budapest und seine Löwener Peterskirche in Brüssel zeigen seine Kunst, die Raumkörper großer, vielgliedriger Innenräume möglichst übersichtlich und vollständig zu veranschaulichen; aber auch niedrigere Gewölbe weiß er, z. B. auf seinem Amsterdamer Bilde, eindrucksvoll wiederzugeben. Warme gelbbraune Gesamtfärbung durch Lichtwirkungen zu beleben, wird überall angestrebt, aber nur unvollkommen erreicht.

Sein Sohn Hendrik Steenwyck der Jüngere (um 1580 bis vor 1649), der mindestens die letzten 20 Jahre seines Lebens in London arbeitete, wo er starb, bereichert oder verdeckt die Raumwirkung seiner Darstellungen durch die Betonung der reichen Schmuckteile und der künstlerischen Ausstattungsstücke seiner Gebäude. Seine Gewölbebilder von 1602 in Kassel, von 1604 in Wien, seine gotischen Kirchen von 1603 in London, von 1605 in Wien stehen der ernsten Richtung seines Vaters noch nahe. Bezeichnend für die schimmernde, bunte

Ausstattung, die er seinen Räumen gibt, ist schon die Phantasiekirche von 1611 in Dresden. Anderseits gehörten Kerkergewölbe mit der Befreiung Petri aus dem Gefängnis, wie die von 1620 in Budapest, von 1621 in Wien und von 1631 in Darmstadt, zu seinen Lieblingsgegenständen; aber auch Außenbilder von Schloßterrassen, wie das von 1614 im Haag, von 1618 in Leipzig, malte er öfter als sein Vater, dessen Bildern gegenüber die seinen heller, reicher abgetönt und malerischer erscheinen.

Beiden Steenwycks folgten die Neefs, Peter Neefs der Ältere (um 1578 bis nach 1656) und seine Söhne Lodewijk Neefs (geb. 1617) und Peter Neefs der Jüngere (1620 bis nach 1675). Neues bringen sie alle nicht in ihren zahlreich erhaltenen, in den meisten Sammlungen vertretenen Bildern; höchstens die Wirkung des einfallenden Lichtes suchen sie mehr zu vereinheitlichen. Der ältere Peter Neefs hat fast ausschließlich, seine Söhne haben, wie es scheint, ausschließlich das Innere gotischer Kathedralen dargestellt. Die Antwerpener Kathedrale war ihr bequemster und daher beliebtester Vorwurf. Die Figuren pflegten ihnen andere Maler, besonders häufig die Francken (S. 247), in ihre Bilder zu setzen.

Im ganzen war die flämische Malerei offenbar auf dem besten Wege, mit allen diesen meist auf Holz- oder Kupfertafeln gemalten Bildern aller genannten Sonderfächer zur Kleinkunst zurückzukehren, als Rubens' große Kunst wie eine Sonne über ihr aufging und sie mit sich emporzog ins Reich des Lichtes und des Geistes.

Für die neue belgische Großmalerei war in Flandern und Brabant der Boden um die Jahrhundertwende, mit der Rubens' Kunst einsetzte, völlig bereitet. In den neuen oder erneuerten Gotteshäusern harrten Hunderte von barocken Riesenaltären ihrer Heiligenbilder, die auf große Linnen gemalt wurden. In Palästen und Wohnhäusern schmachteten große Wände nach mythologischen, allegorischen oder sittenbildlichen Staffeleigemälden; und auch die Bildnismalerei, die sich im 16. Jahrhundert zur Lebensgröße entwickelt hatte, blieb, vornehme Auffassung mit packender Natürlichkeit verbindend, Großkunst im vollen Sinne des Wortes.

Bei alledem gedieh die eigentliche Wandmalerei in Belgien jetzt so wenig wie früher (Bd. 4, S. 14). Selbst ihre großen, auf Leinwand gemalten Wand- und Deckengemälde schufen die belgischen Großmeister, von Rubens' Ausschmückung der Antwerpener Jesuitenkirche und einigen kirchlichen Landschaftsfolgen abgesehen, für auswärtige Herrscher; und auch den Verfall der Brüsseler Gobelintechnik, der Rubens' Eingreifen nur vorübergehend erneuten Aufschwung lieh, hielt die Beteiligung anderer belgischer Meister, wie Jordaens' und Teniers', nicht auf. Dafür hatten die flämischen Meister an der Weiterentwickelung des Kupferstiches und der Radierung einen gewissen, wenngleich keinen so tiefgreifenden Anteil wie die Holländer. Holländer von Geburt waren sogar die maßgebenden frühen Rubens-Stecher; und die Beteiligung der größten belgischen Maler, wie Rubens', Jordaens', van Dycks, Brouwers und Teniers', an der „Peintre-Graveur"-Radierung erscheint teils nur nebensächlich, teils sogar zweifelhaft.

Antwerpen, die reiche niederdeutsche Handelsstadt an der Schelde, wurde jetzt in vollerem Sinne als je zur Hauptstadt der südniederländischen Malerei. Die Brüsseler Malerei, die höchstens in der Landschaft selbständige Wege suchte, wurde zu einem Zweige der Antwerpener Kunst; selbst die Malerei der alten flämischen Kunststädte, wie Brügges, Gents und Mechelns, lebte zunächst nur von ihren Wechselbeziehungen zu Antwerpener Werkstätten. Im wallonischen Teil Belgiens aber, namentlich in Lüttich, läßt sich eine selbständige Anlehnung an Italiener und Franzosen verfolgen.

In der eigentlichen flämischen Großmalerei des 17. Jahrhunderts, die sich jetzt zu ungeahnter Blütenpracht erschloß, trat aus der innigen Verschmelzung nordischer und südlicher Grundlagen das Ewigflämische als unverwüstliches völkisches Erbteil hervor; und zur vollsten Freiheit der malerischen Anordnung und Behandlung im Sinne der Barockzeit, zur flüssigsten Breite und Kraft der Pinselführung und zur selbständigsten Beherrschung aller Stoffgebiete erhob sich die flämische Malerei dieser Zeit nun eben unter der schöpferischen Führung ihres Großmeisters Rubens, der Antwerpen zugleich zum Mittelpunkte der Gemäldeausfuhr für ganz Europa machte.

Peter Paul Rubens (1577—1640) ist in der Tat die Sonne, um die die ganze belgische Kunst des 17. Jahrhunderts sich dreht, aber auch einer der großen Sterne der gesamteuropäischen Kunst dieses Zeitraums. Er ist trotz aller italienischen Barockmaler der Hauptvertreter des Barocks in der Malerei. Die Formenfülle, die Bewegungsfreiheit, die Massenbeherrschung, die den Barockstil der Baukunst malerisch erscheinen lassen, erhalten in Rubens' Gemälden, losgelöst von der Schwere des Steins, aber von rauschender Farbenpracht getragen, selbständige, erneute Daseinsberechtigung. An Wucht der Einzelformen, an Großzügigkeit der Gesamtanordnung, an blühender Fülle des Lichtes und der Farben, an temperamentvoller Lebendigkeit in der Wiedergabe plötzlicher Handlungen, an Kraft und Feuer in der Steigerung des körperlichen und seelischen Lebens seiner markigen männlichen und weiblichen, bekleideten und unbekleideten Gestalten übertrifft er alle anderen Meister. Weiß schimmert das üppige Fleisch seiner blonden Frauen, deren vollen Wangen schwellende Lippen mit frohem Lächeln entsprechen. Sonnenverbrannt leuchtet die Haut seiner reckenhaften Männer, deren kühn gewölbte Stirnen mächtig geschwungene Brauen beleben. Seine Bildnisse gehören nicht zu den eigenzügigsten und innerlichsten, wohl aber zu den lebensfrischesten und gesundesten seiner Zeit. Wilde und zahme Tiere hat keiner so lebendig wiederzugeben verstanden wie er, obgleich er sie in vielen seiner Bilder aus Mangel an Zeit meist von Gehilfen darstellen ließ. In der Landschaft, deren Ausführung in seinen Bildern er ebenfalls Schülerhänden zu überlassen pflegte, sah er zunächst die durch das atmosphärische Leben bedingte Gesamtwirkung; und wunderbar selbständige, das Wesen und Weben der Natur von neuen Seiten fassende Landschaften hat er noch in hohem Alter auch eigenhändig gemalt. Seine Kunst beherrschte die ganze Welt geistiger und leiblicher Erscheinungen, die ganze Fülle vergangener und gegenwärtiger Ereignisse. Altarbilder und immer wieder Altarbilder malte er für die Kirche. Bildnisse und immer wieder Bildnisse malte er vornehmlich für sich und seine Freunde. Mythologische, allegorische, geschichtliche Darstellungen und Jagdstücke schuf er für die Großen dieser Erde. Landschaften und Sittenbilder waren gelegentliche Nebenarbeiten.

Mächtig stürmten die Bestellungen auf Rubens ein. Wenigstens 2000 Bilder sind aus seiner Werkstatt hervorgegangen. Dem Großbetriebe seiner Kunst entsprach die mehrfache Wiederholung ganzer Bilder oder einzelner ihrer Teile durch Schüler- und Gesellenhände. Auf der Höhe seines Lebens ließ er auch seine eigenhändigen Gemälde in der Regel von Gehilfen untermalen. Zwischen seinen völlig eigenhändigen Schöpfungen und den Werkstattsbildern, für die er nur die Entwürfe lieferte, sind alle Abstufungen vertreten. Seine eigenhändigen Werke aber lassen bei aller Gleichheit ihrer Grundformen und Grundstimmungen doch erhebliche Stilwandlungen erkennen, die, wie bei vielen seiner Zeitgenossen, von fester, plastischer Zeichnung und Abschattung und satter, schwerer Farbengebung durch leichtere, freiere, lichtere Behandlung hindurch zu beweglicheren Umrissen, zu weicherer, duftigerer

Modellierung und zu stimmungsvollerer, doch von blühenden Farben durchstrahlter Tonmalerei emporführten.

An der Spitze der neueren Rubensschriften steht Max Rooses' großangelegtes Sammelwerk, das nur hier und da neuerdings überholt worden ist. Die maßgebenden Lebensbeschreibungen rühren von Rooses und von Michel her. Zusammenfassendes haben, nach Waagen, auch Jakob Burckhardt, Robert Vischer, Adolf Rosenberg und Wilhelm Bode hinzugefügt. Einzelne Rubensfragen untersuchten Ruelens, Woltmann, Riegel, Bode, Goeler von Ravensburg, Großmann, Hymans, Valentiner und Kehrer. Die Rubens-Stecher behandelten Hymans und Voorhelm-Schneevogt. Unsere Kenntnis der Jugendentwickelung des Meisters ist seit der ersten Auflage dieses Buches namentlich durch Schriften von Haberditzl, Glück und Oldenbourg gefördert worden.



Abb. 121. Apostel Petrus. Gemälde von P. P. Rubens im Prado-Museum zu Madrid. Nach Photographie von F. Hanfstaengl in München.

In Siegen bei Köln von angesehenen Antwerpener Eltern geboren, erhielt Rubens seinen ersten künstlerischen Unterricht in der Stadt seiner Väter durch Tobias Verhaegt (1561—1631), jenen mittelmäßigen Landschaftsmaler, auf den (S. 241) schon hingewiesen worden, lernte dann vier Jahre bei Adam van Noort (1562—1641), der, wie wir heute wissen, zu den Durchschnittsmeistern des stets mit Italien liebäugelnden Zeitstils gehörte, und arbeitete vier weitere Jahre, in denen er 1598 Meister der Malergilde wurde, bei Otto van Veen (S. 239), dem erfindungsreichen, aber formenleeren Anhänger des Südens, an den er sich zunächst am engsten anschloß. Den drei Lehrern des Rubens hat Haberditzl 1908 ausführliche Abhandlungen gewidmet. Mit Sicherheit lassen sich keine Bilder aus Rubens' Antwerpener Frühzeit nachweisen. Von 1600 bis 1608 weilte er, abgesehen von seiner spanischen Reise im Jahre 1603, in Italien: 1601—02 in Rom, 1604—05 in Mantua im Dienste des Herzogs Vincenzo von Gonzaga, sicher einmal in Venedig, wiederholt, schon 1606, in Genua, hauptsächlich von 1606 bis 1608 wieder in Rom. In Rom malte er gleich 1601 für drei Altäre der Kirche Santa Croce in Gerusalemme die Auffindung des Kreuzes, die Dornenkrönung und die Kreuzaufrichtung; und diese drei Bilder, die jetzt der Krankenhauskapelle zu Grasse in Südfrankreich gehören, veranschaulichen den noch tastenden, noch von van Veen ausgegangenen, durch verschiedene der großen italienischen Meister, die er kennengelernt hatte, namentlich durch Tintoretto, Tizian und Correggio beeinflußten, doch aber schon von selbständigem Streben nach Kraft und Bewegung erfüllten Stil seiner ersten italienischen Entwickelung. Mit einem Auftrage des Herzogs von Mantua ging der junge Meister 1603 nach Spanien; und von den Bildern, die er hier malte, verraten z. B. die Halbfiguren der zwölf Apostel in Madrid (Abb. 121) bereits ein starkes Ringen nach seelischer Vertiefung, zeigt

sein Madrider Hauptwerk, das große Reiterbildnis des Herzogs von Lerma, das sich noch im Besitze der Familie befindet, ihn aber bereits als bahnbrechenden Meister auch der Bildnismalerei. Nur Tizians Reiterbild Karls V. (im Prado; Bd. 4, S. 413) war ebenbürtig vorausgegangen. Während dieses den Kaiser, nach rechts sprengend, fast ganz in der Seitenansicht wiedergibt, stellt Rubens seinen Reiter ganz im Sinne des 17. Jahrhunderts in kühner Verkürzung fast von vorn dar.

Nach Mantua zurückgekehrt, malte Rubens ein großes dreiteiliges Altargemälde, dessen Mittelbild, die Anbetung der hl. Dreieinigkeit durch die Familie Gonzaga, sich in zwei Stücken, das obere in der Bibliothek, das untere in der Akademie zu Mantua, erhalten hat, während von den breiten figurenreichen Seitenbildern, die zunehmende Formenkraft und Massenwirkung verraten, die Taufe Christi ins Antwerpener Museum, die Verklärung ins Museum von Nancy gekommen ist. Zu der Familiengruppe, die in Mantua nicht vollständig erhalten ist, gehört das frische Knabenbild des jüngeren Vincenzo Gonzaga, das Glück für Wien gerettet hat. Der Einfluß der Venezianer, einschließlich Paolo Veroneses, tritt in allen diesen Bildern deutlich hervor, und auf der gleichen Entwickelungsstufe steht die prachtvolle Grablegung der Galerie Borghese, die hier und da noch irrtümlich van Dyck gegeben wird. Wieder in Rom, malte der Meister hier 1606 für die Chiesa nuova (Santa Maria in Valicella) das prächtige, in seinen lichtumflossenen Gestalten schon von Rubensscher Wucht erfüllte Altarbild der Verehrung des durch Engel vom Himmel herabgetragenen Marienbildes durch den verzückt bewegten hl. Gregor und andere Heilige. Das Bild, dessen Hauptheiliger an Correggio erinnert, gehört jetzt dem Museum zu Grenoble. Als Meisterstücke streng freier Bildnismalerei schließen sich die beiden köstlichen, 1606 in Genua gemalten Bildnisse der Brigitta Spinola und der Maria Grimaldi in ganzer Gestalt hier an, die sich in der Sammlung Ralph Banks zu Kingston Lacy befinden. Daß aber auch Caravaggio (S. 64), der damals auf der Höhe seines Einflusses stand, es Rubens angetan hatte, beweist die wirkungsvolle Beschneidung Christi von 1607 in Sant' Ambrogio zu Genua. Abermals nach Rom zurückgekehrt, malte Rubens hier 1608 die zweite endgültige Fassung seines Hochaltarschmuckes der Chiesa nuova: die alte Darstellung zerlegte er jetzt in drei Teile; auf dem Mittelbilde verehren knieende Engel das von ihresgleichen vom Himmel geholte Madonnenbild; die Heiligengestalten, deren ruhig monumentale Haltung von Rubens' Beeinflussung durch altrömische Standbilder zeugt, sind auf die Seitenbilder verteilt. Übrigens geben einige Forscher wie Rooses und Rosenberg der italienischen Zeit des Meisters, in der er Werke Tizians, Tintorettos, Correggios, Caravaggios, Leonardos, Michelangelos und Rafaels kopierte, noch eine Reihe anderer, wahrscheinlich doch später entstandener Gemälde seiner Hand, von denen der antikisch hingestellte Seneca in München und die schönen Gestalten der Orgelflügel in der Galerie Liechtenstein genannt seien. Wenn die großen, aus Mantua stammenden formen- und farbenkräftigen Allegorien des Lasters und der Tugend in Dresden nicht, wie früher z. B. Michel mit uns annahm, noch in Italien für Mantua gemalt sind, so glauben wir eher mit Bode, daß sie nach Rubens' Heimkehr, als mit Rooses, daß sie vor seiner italienischen Reise in Antwerpen entstanden sind. Auch der fest umrissene und plastisch modellierte Hieronymus in Dresden zeigt für die italienische Zeit des Meisters, der wir ihn früher zuschrieben, die Rubenssche Eigenart schon zu kräftig ausgebildet.

Als Rubens 1608 nach Antwerpen zurückgekehrt, 1609 zum Hofmaler Albrechts und Isabellas ernannt worden war, entwickelte sein verselbständigter Stil sich rasch zu meisterhafter



Tafel 40. Die Kreuzaufrichtung von Peter Paul Rubens in der Kathedrale zu Antwerpen.

Nach Photographie von Ad. Braun u. Co, Dornach und Paris.



Tafel 41. Das kleine Jüngste Gericht von Peter Paul Rubens in der Alten Pinakothek zu München.

Nach Photographie von F. Hanfstaengl in München

Kraft und Größe. Überladen in der Anordnung, unruhig in den Umrissen, flackernd in den Lichtern erscheint noch seine großartig bewegte Anbetung der Könige (1609—10) in Madrid. Ganz von Leben und Leidenschaft erfüllt, gewaltig in der muskelstarken Durchbildung aller Körper ist sein berühmtes, 1610 entstandenes dreiteiliges Bild der Kreuzaufrichtung in der Antwerpener Kathedrale (Taf. 40). Erinnert auch in ihr manches noch an die Malweise und Lichtverteilung Caravaggios, so ist die Anordnung aller drei Bilder mit ihrer im barocken Sinne verselbständigten Tiefenbewegung und ihrer flämischen Wucht der dargestellten Handlung doch von Rubens' ausgeprägter Eigenart getragen. Starke italienische Erinnerungen verarbeiten gleichzeitig bei aller Formenkraft noch ziemlich glatt verschmolzen gemalte mythologische Bilder wie Venus, Amor, Bacchus und Ceres in Kassel und der gliedergewaltige gefesselte Prometheus in Oldenburg. Charakteristische Beispiele seiner großen, festen Bildniskunst dieser Zeit aber sind die landschaftlich ausgestatteten Bildnisse Albrechts und Isabellas in Madrid und das Münchener Prachtbild, das den Meister mit seiner jungen Gattin Isabella Brant, die er 1609 heimgeführt hatte, Hand in Hand in der Geißblattlaube sitzend zeigt (Abb. 122), eine unübertreffliche Darstellung ruhigen, reinen Liebesglückes.



Abb. 122. Rubens' Selbstbildnis mit Isabella Brant in der Münchener Pinakothek. Nach Photographie der Verlagsanstalt von F. Bruckmann A.-G. in München.

Einen weiteren Aufschwung nahm Rubens' Kunst zwischen 1611 und 1614. Das gewaltige Gemälde der Kreuzabnahme mit den großartig anschaulichen Flügelbildern der Heimsuchung und der Darstellung in der Antwerpener Kathedrale gilt, obgleich es durch Volterras Kreuzabnahme in Rom (Bd. 4, S. 389) eingegeben ist, als das erste Werk, in dem der Meister seine Typen und seine Malweise zur vollen Entwickelung brachte. Wunderbar ist die leidenschaftliche Lebendigkeit der Bewegungsmotive, noch wunderbarer die eindringliche Kraft der malerischen Ausführung. Der Auferstehungsaltar von 1612 in derselben Kathedrale, den Kehrer hervorgezogen hat, schließt sich hier an. Das „apokalyptische Weib" in München ist das älteste der Bilder des Meisters, die ein Gewühl von nackten und bekleideten, stürzenden und steigenden Menschenleibern freischwebend im Himmelsraum darstellen. Aber auch mythologische Bilder, wie „Romulus und Remus" in der kapitolinischen Galerie, Faun und Faunin in der Galerie Schönborn zu Wien, gehören diesen Jahren an.

Wie Rubens 1613 und 1614 malte, fest in der Anordnung, klar und bestimmt in Formen und Farben, offenbaren einige ausnahmsweise mit seinem Namen und ihrem Entstehungsjahre bezeichneten Bilder, wie die formenreine, farbenschöne Darstellung „Jupiter und Kallisto" (1613) und die von magischem Lichte erfüllte „Flucht nach Ägypten" (1614) in Kassel, wie die „frierende Venus" (1614) in Antwerpen, die pathetische „Beweinung" (1614) in Wien und die „Susanna" (1614) in Stockholm, deren Körper unzweifelhaft wohliger und besser verstanden ist als der allzu üppige Leib seiner früheren Susanna in Madrid; und ihrem Vortrag nach schließen sich diesen Bildern auch die gewaltigen vorbildlichen Darstellungen des einsamen Gekreuzigten vor verdunkeltem Himmel in München und Antwerpen an.

Nach dieser Zeit häuften sich die Bestellungen in Rubens' Werkstatt so, daß er seinen

Gehilfen einen immer deutlicheren Anteil an der Ausführung seiner Gemälde einräumte. Zu den ältesten, außer Jan Brueghel (S. 245), gehörten der große Tier- und Früchtemaler Frans Snyders (1579—1657), der nach Rubens' eigener Aussage schon den Adler jenes Oldenburger Prometheusbildes gemalt hatte, und der flotte Landschafter Jan Wildens (1586—1653), der seit 1618 für Rubens arbeitete. Sein bedeutendster Mitarbeiter aber war Anton van Dyck (1599—1641), der sich später zu selbständiger Größe erhob. Wahrscheinlich hat dieser schon früher, als man annimmt, die Werkstatt Hendrik van Balens (S. 240) mit der des Rubens vertauscht. Jedenfalls war er, nachdem er 1618 Meister geworden, bis 1620 Rubens' rechte Hand. Rubens' eigenhändige Bilder aus diesen Jahren pflegen im Fleisch bläuliche Halbschatten gelbrötlichen Lichtern entgegenzusetzen, während die Bilder, von denen van Dycks Mitarbeiterschaft feststeht, sich durch ein gleichmäßiges warmes Helldunkel und einen nervöseren malerischen Vortrag auszeichnen. Zu ihnen gehören die sechs großen, geistvoll gemalten Darstellungen der Geschichte des römischen Konsuls Decius Mus im Palais Liechtenstein zu Wien, deren Kartons Rubens 1618 für die Teppichweberei (erhaltene Stücke in Madrid) geschaffen hatte, und die großen Deckenbilder (1620) der Jesuitenkirche zu Antwerpen, zu denen sich nur die Entwürfe in verschiedenen Sammlungen erhalten haben, während einige der wirkungsvoll angeordneten figurenreichen Altarblätter dieser Kirche, wie die Wunder des hl. Xaverius und des hl. Ignatius, ins Wiener Hofmuseum gerettet wurden. Unzweifelhaft erscheint van Dycks Mitarbeiterschaft an dem „Christus beim Pharisäer" in der Ermitage, aber auch an der gewaltigen Kreuzigung in Antwerpen, auf der Longinus, hoch zu Roß, dem Herrn die Lanze in die Seite bohrt, an der Madonna mit den reuigen Sündern in Kassel, nach Bode auch am „Pfingsten" in München und am „Lazarus" in Berlin, nach Rooses auch an der dramatischen Löwenjagd und dem nicht minder dramatischen, als leidenschaftliche Augenblickshandlung dargestellten Raube der Töchter des Leukippos in München. Alle diese Bilder glänzen nicht nur durch die kühne Wucht der Rubensschen Anordnung, sondern auch durch die eindringliche und feinfühlige Art der van Dyckschen Pinselführung.

Unter den wesentlich eigenhändigen Bildern, die Rubens zwischen 1615 und 1620 vollendete, befinden sich noch religiöse Hauptwerke, wie die von flutender, wogender Massenbewegung erfüllten „Jüngsten Gerichte" in München und die innerlich erregten „Himmelfahrten Marias" in Brüssel und in Wien, aber auch mythologische Meisterschöpfungen, wie die üppigen Darstellungen aus dem Gefolge des Bacchus in München, Berlin, Petersburg und Dresden, in denen die Wucht übersprudelnder, sinnlicher Lebensfreude, aus dem Römischen ins Flämische übersetzt, erst recht zur Geltung zu kommen scheint. Jene „Jüngsten Gerichte" in München, von denen das kleinere (Taf. 41), ursprünglich ein Engelsturz, dessen oberer Teil erst später von Rubens' Altersschüler Jan Boeckhorst (S. 264) hinzugefügt worden, um 1615, das große Hauptbild 1616 oder 1617 entstanden ist, verraten im Gegensatz zu Michelangelos Jüngstem Gericht (Bd. 4, S. 351), das den Einzelgestalten ihre plastische Persönlichkeit läßt, in dem engeren Zusammenschluß der Leibermassen, die sich im Luftraum ballen, die mehr malerische als plastische Richtung und die noch einheitlichere Einheitswirkung des 17. Jahrhunderts gegenüber dem sechzehnten. Der große „Höllensturz der Verdammten" in München, der um diese Zeit entstanden, leistet das Äußerste an malerischer Zusammenfassung und Durchlichtung in diesem Sinne. Der große Engelsturz von 1622, ebendort, läßt den Einzelgestalten, da ihrer hier nicht so viele zusammenzuwirken hatten, wieder freieren Spielraum. Als gewaltigste Schöpfung in kleinerem Maßstab schließt sich hier die Amazonenschlacht

in München (um 1620) an (Abb. 123), die unerreicht in der malerischen Beherrschung des wildesten Kampfgewühles ist, und dasselbe gilt von der gleichzeitigen „Niederlage des Sanherib“ in München, die in der Darstellung des hereinbrechenden Lichtes der Himmelserscheinung und des Schreckens der vor ihr Herstiebenden alles andere übertrifft.

Im vollen Gegensatz zu diesen Bildern stehen dann die lebensgroßen nackten Kinderstücke dieser Zeit, zu deren frühesten (um 1615) die Bekränzung des Ceresstandbildes durch sechs stämmige Flügelknäblein in der Ermitage, zu deren köstlichsten der Kinderzug mit dem Fruchtkranz in München gehört. Dann die ungestümen Jagdstücke, wie die Löwenjagden, deren



Abb. 123. Rubens' Amazonenschlacht in der Münchener Pinakothek. Nach Photographie der Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G. in München.

schönste in München, die Wildschweinjagden, deren feinste in Dresden hängt, und die Wolfsjagden, deren größte und lebendigste dem Metropolitan Museum in Neuyork gehört. Dann die ersten Landschaftsbilder: mit mythologischen Figuren z. B. der stimmungsvolle Schiffbruch des Äneas in Berlin, mit natürlichem Menschenleben z. B. die strahlende römische Ruinenlandschaft im Louvre (um 1615) und die reichbelebten Landschaften „Sommer“ und „Winter“ (um 1620) in Windsor. Groß gesehen, breit und wahr unter Abstreifung aller alten Manieren hingesetzt, voll durchleuchtet von allen Himmelserscheinungen, stehen sie als Marksteine in der Geschichte der Landschaftsmalerei da.

Klar, groß, machtvoll endlich ragen Rubens' Bildnisse dieses Jahrfünfts hervor. Meisterhaft ist sein Selbstbildnis in den Uffizien, köstlich seine Bildnisgruppe der „vier Philosophen“ im Palazzo Pitti. In der Blüte ihrer Schönheit zeigen seine Gattin Isabella die herrlichen

Bildnisse in Berlin und im Haag. Um 1616 entstand das schöne Doppelbildnis, nach Valentiner wahrscheinlich das des Malers Jordaens (S. 266) und seiner Frau, in der Sammlung Evans zu Boston, das im Gegensatz zu jenem frühen Selbstbildnis des Rubens mit seiner Frau (S. 253) in seiner diagonalen Tiefenanordnung dem Drang des 17. Jahrhunderts folgt. Um 1620 entstand auch das wunderbare, vom feinsten Helldunkel umflossene Bildnis der Susanna Fourment mit dem Federhut in der Londoner Nationalgalerie. Berühmte männliche Bildnisse des Meisters aus diesen Jahren aber findet man z. B. in München und in der Galerie Liechtenstein. So leidenschaftlich Rubens seine heiligen und weltlichen Geschichten, seine Jagdstücke und selbst seine Landschaften darstellte, so ruhig faßte er seine Bildnisgestalten auf, deren Körperlichkeit er in monumentaler Kraft und Wahrheit wiederzugeben verstand, während er ihre groß, aber mehr typisch als individuell gesehenen Gesichtszüge nicht eben von innen heraus zu durchgeistigen versuchte.



Abb. 124. Rubens' Anbetung der Könige im Louvre.
Nach Photographie von F. Hanfstaengl in München.

Van Dyck verließ den Meister 1620, Rubens' erste Gattin Isabella Brant starb 1626. Neues Leben brachte seiner Kunst seine Wiedervermählung mit der jungen, schönen Helene Fourment, die 1630 erfolgte. Neue Anregung brachten ihr inzwischen aber auch seine künstlerischen und diplomatischen Reisen nach Paris (1622, 1623, 1625), nach Madrid (1628, 1629) und nach London (1629, 1630). Von den beiden großen geschichtlich-sinnbildlichen Hauptfolgen, mit denen er das Palais Luxembourg in Paris schmücken sollte, gehören die 21 Riesenbilder aus dem Leben der Maria de' Medici, deren Geschichte Großmann geschrieben hat, jetzt zu den Hauptzierden des Louvre. Von Rubens' Meisterhand entworfen, von seinen Schülern untermalt, von ihm selbst vollendet, strömen diese im barockſten Zeitgeschmack reich mit zeitgenössischen Bildnissen und allegorisch-mythologischen Gestalten ausgestatteten geschichtlichen Darstellungen eine solche Fülle von Einzelschönheit und künstlerischem Zusammenklange aus, daß man sie immer wieder den malerischen Hauptwerken des 17. Jahrhunderts zuzählen wird. Von der Folge aus dem Leben Heinrichs IV. von Frankreich sind zwei halbfertige Bilder in die Uffizien gekommen; Entwürfe zu anderen bewahren verschiedene Sammlungen. Die neun Bilder zur Verherrlichung König Jakobs I. von England, mit denen Rubens einige Jahre später die Deckenfelder des Festsaales zu Whitehall



Tafel 42. Bathseba. Gemälde von Peter Paul Rubens.

Nach dem Original in der Gemäldegalerie zu Dresden.

schmückte, sind, durch die Londoner Rauchluft geschwärzt, kaum noch erkennbar, gehören aber auch nicht zu den glücklichsten Eingebungen des Meisters.

Von den religiösen Bildern, die Rubens in den zwanziger Jahren malte, bezeichnet die 1625 vollendete große feurige Anbetung der Könige in Antwerpen in ihrer freieren, breiteren Pinselführung, ihrer leichteren Formensprache, ihrer blonderen, duftigeren Färbung abermals einen Wendepunkt seiner künstlerischen Entwickelung. Die lichte, luftige, von wogenden Formen- und Farbenrhythmen getragene Himmelfahrt Marias der Antwerpener Kathedrale wurde 1626 fertig. Dann folgen Bilder wie die malerisch freie Anbetung der Könige im Louvre (Abb. 124) und die Erziehung der Jungfrau in Antwerpen. In Madrid, wo der Meister erneute Tizianstudien machte, wurde seine Färbung reicher und „blumiger". Die Madonna, von Heiligen verehrt, in der Augustinerkirche zu Antwerpen ist eine prächtigere, üppigere, aber auch barockere Fassung der Frari-Madonna Tizians (Bd. 4, S. 412). Auch die geistvolle, in London hängende Bearbeitung eines Teiles von Mantegnas Triumph Cäsars (Bd. 4, S. 270), der sich 1629 in London befand, kann ihrer Malweise nach erst in dieser Zeit entstanden sein. Vor allem reich ist dieses Jahrzehnt an großen Bildnissen des Meisters. Gealtert, doch noch voll warmer Anmut erscheint Isabella Brant in ihrer feinen Wiedergabe in der Ermitage; herbere Züge zeigt bereits ihr Uffizienbild. Zu Rubens' feinsten und farbigsten Bildnissen gehört das Doppelporträt seiner Söhne in der Galerie Liechtenstein. Berühmt ist seine sprechende Darstellung des an seinem Schreibtisch sitzenden Kaspar Gevaerts in Antwerpen. Der alternde Meister selbst aber tritt uns mit feinem Diplomatenlächeln auf den Lippen in dem schönen Brustbild der Galerie Aremberg in Brüssel entgegen.

Das letzte Jahrzehnt, das Rubens vergönnt war (1631—40), stand unter dem Sterne seiner schönen zweiten Gattin Helene Fourment, die er in allen Auffassungen gemalt und als Modell zu himmlischen und zu heidnischen Darstellungen benutzt hat. Ihre Hauptbildnisse von Rubens' Hand gehören zu den schönsten weiblichen Bildnissen der Welt: als Halbfigur, reich gekleidet, im Federhut, als ganze Gestalt, sitzend, im halbausgeschnittenen Prachtkleide, und als kleine Figur mit ihrem Gatten an der Hand im Garten lustwandelnd erscheint sie in Bildern der Münchener Pinakothek, nackt, nur teilweise vom Pelzmantel umhüllt, im Wiener Hofmuseum, im „Promenadenkostüm" durchs Land schreitend in der Petersburger Ermitage, mit ihrem Erstgeborenen am Gängelband am Arm ihres Gatten, aber auch über die Straße wandelnd, von ihrem Pagen gefolgt, beim Baron Alfons Rothschild in Paris.

Die bedeutendsten kirchlichen Schöpfungen dieser blühenden, leuchtenden Spätzeit des Meisters, in der seine Formensprache bei allem Reichtum der Linienführung stiller und wohliger, seine Farbengebung bei aller Fülle der verarbeiteten Einzelfarben einheitlicher und bräunlich-toniger wurde, sind der großartig und ruhig angeordnete, in allen Regenbogenfarben strahlende Altar des hl. Ildefons mit den mächtigen Stifterflügeln im Wiener Staatsmuseum und das prächtige Altarbild in Rubens' eigener Grabkapelle der Jakobskirche zu Antwerpen, dessen stattliche Heiligengestalten die Angehörigen des Meisters darstellen. Schlichtere Schöpfungen, wie die schöne hl. Cäcilie in Berlin und das herrliche Bathsebabild in Dresden (Taf. 42), schließen sich nicht minder tonig und feinfarbig an. Zu den köstlichsten mythologischen Bildern dieser Zeit gehören die schimmernden Parisurteile in London und in Madrid; und wie leidenschaftlich lebendig erscheint die Dianajagd in Berlin, wie feenhaft üppig das Venusfest in Wien, wie magisch durchleuchtet Orpheus und Eurydike in Madrid!

Eine vorbildliche Stellung nehmen aber auch einige sittenbildliche Gemälde des Meisters ein. Als „mythologisches Genre“ wirkt die keck-sinnliche, lebensgroße „Schäferstunde“ in München. Als Vorbilder aller Gesellschaftsstücke Watteaus (S. 196) erscheinen die berühmten, von kleinen Liebesgöttern durchschwärmten Darstellungen, die, als „Liebesgärten“ bezeichnet, reichgekleidete liebende Paare zu üppigem Gartenfeste vereinigt zeigen. Das eine Hauptbild dieser Art besitzt Baron Edmund Rothschild in Paris, das andere das Madrider Museum (Abb. 125). Die wichtigsten der kleinfigurigen Sittenbilder aus dem Volksleben aber, die Rubens gemalt hat, sind der großartig-lebendige, echt Rubenssche Bauerntanz in Madrid, das halblandschaftliche geschichtlich und künstlerisch lehrreiche Turnier am Schloßgraben im Louvre und die buntbewegte Kirmes in derselben Sammlung, deren Motive schon an Teniers erinnern.



Abb. 125. Der Liebesgarten. Gemälde von Peter Paul Rubens im Prado zu Madrid. Nach Photographie von F. Hanfstaengl in München.

Auch die meisten wirklichen Landschaften des Meisters entstammen seinen letzten Lebensjahren: so die leuchtende Odysseelandschaft des Palazzo Pitti, so die wegweisenden Darstellungen, die die flache Gegend, in der Rubens' Landschloß lag, durch schlichte, breite Auffassung des Geländes und großzügige, stimmungsvolle Wiedergabe der Himmelserscheinungen künstlerisch verklären. Zu den schönsten gehören das feurige Sonnenuntergangsbild in London und die Regenbogenlandschaften in München und Petersburg; aber auch die dampfende Hügellandschaft „Nach dem Regen“ in der Sammlung Johnson zu Philadelphia ist ein Meisterwerk in der persönlichen Beseelung eines Ausschnittes aus der landschaftlichen Natur.

Was Rubens anfaßte, verwandelte sich in flammendes Gold; und wer mitschaffend oder nachstrebend mit seiner Kunst in Berührung kam, konnte sich ihrem Zauberkreise nicht wieder entwinden.

Von Rubens' zahlreichen Schülern ragt nur Anton van Dyck (1599—1641), dessen Licht sich freilich zu dem des Rubens verhält wie Mondlicht zum Sonnenlicht, leuchtenden Hauptes in den Himmel der Kunst empor. Wenngleich Valen (S. 240) als sein eigentlicher Lehrer bezeugt ist, bezeichnet doch auch Rubens selbst ihn als seinen Schüler. Jedenfalls steht van Dycks ganze erkennbare Jugendentwickelung unter Rubens' Einfluß, den er niemals völlig verleugnet, aber, seinem empfindsameren Temperament entsprechend, in eine nervösere, zartere, malerisch feinfühligere, aber zeichnerisch kraftlosere Art hinüberleitet. Ein mehrjähriger Aufenthalt in Italien machte ihn dann vollends zum Maler und Farbenkünstler. Bewegte Handlungen zu erfinden und dramatisch zuzuspitzen, war seine Sache nicht; aber er verstand die Gestalten seiner Geschichtenbilder in reinempfundene malerische Beziehungen zueinander zu setzen und seinen Bildnissen einen so feinen Zug gesellschaftlicher Vornehmheit zu verleihen, daß er zum Lieblingsmaler der Großen seiner Zeit wurde.

Die neueren zusammenfassenden Werke über van Dyck rühren von Michiels, Guiffrey, Cust und Schaeffer her. Einzelne Seiten seines Lebens und seiner Kunst aber haben z. B. Wibiral, Bode, Hymans, Rooses, Law, Menotti, Oldenbourg, Haberditzl und der Verfasser dieses Buches erörtert.

Über die zeitliche Begrenzung der Lebensabschnitte van Dycks, die hauptsächlich durch seine Reisen bedingt wurden, ist gestritten worden. Nach den neuesten Forschungen lebte er bis 1620 in Antwerpen, 1620—21 in London, 1621—27 in Italien, vornehmlich in Genua, dazwischen, wie Rooses wahrscheinlich gemacht hat, 1622—23 wieder daheim, 1627—28 in Holland, dann wieder in Antwerpen, seit 1632 aber als Hofmaler Karls I. in London, wo er 1641 starb. Vorübergehend weilte er jedoch 1634 und 1635 in Brüssel, 1640 und 1641 in Antwerpen und in Paris.

Gar nicht von Rubens beeinflußte Frühwerke van Dycks gibt es kaum. Selbst die frühen Folgen von Apostelbrustbildern, die van Dyck, wie der Verfasser dieses Buches ausgeführt hat, mindestens dreimal wiederholte, zeigen schon Spuren Rubensscher Art. Die älteste dieser Folgen, zu der das Heilandsbrustbild im Palazzo Rosso zu Genua zu gehören scheint, ist nach Oldenbourg vor einiger Zeit im Münchener Kunsthandel aufgetaucht. Einige Bilder der zweiten Folge befinden sich beim Earl of Spencer in Althorpe, andere, die vielleicht erst der dritten Folge angehören, in Dresden. Auch in van Dycks noch jugendlich gedrängter, unaufhaltsam vorwärts treibender Kreuztragung von 1617 in der Paulskirche zu Antwerpen ist Rubensscher Kunstwille unverkennbar. Einige Hauptbilder des Rubens, an denen der junge van Dyck in der Werkstatt des Meisters mitgearbeitet hatte, sind schon genannt worden (S. 254). Die große Bilderfolge aus dem Leben des Decius Mus in der Galerie Liechtenstein rührt der Ausführung nach, die spätestens 1618 vollendet wurde, ganz von van Dyck her. Sie zeigt die Farbenfrische und empfindsam kräftige Pinselführung des jungen Meisters von ihrer besten Seite. Im übrigen gibt es immer noch Bilder, wie die Rubens zu lassende Grablegung in der Galerie Borghese (S. 252) und wie der hl. Sebastian der Galerie Corsini (Nationalgalerie) in Rom, die zwischen Rubens und van Dyck streitig sind. Zu den religiösen Bildern, die van Dyck 1618—20, als er in Rubens' Diensten stand, nach eigener Erfindung für sich selbst malte, gehören die etwas überfüllte größere Marter des hl. Sebastian, die empfindungsvolle Beweinung Christi und die ausdrucksvolle Susanna im Bade in München, das Thomasbild in Petersburg, die „eherne Schlange" in Madrid und die trunkenen Silene in Dresden und in Brüssel. Malerisch und seelisch am empfindsamsten wirkt der Dresdener

Hieronymus (Abb. 126), der in ausgesprochenem Gegensatze zu dem benachbarten ruhigeren und herberen Hieronymus des Rubens steht.

Vielleicht erst in den Jahren 1622—23, die der Meister, aus Italien heimgekehrt, vorübergehend in Antwerpen zubrachte, entstanden die geschlosseneren und ruhigeren Frühbilder seiner Hand. Hierher gehören die Ausgießung des Hl. Geistes, die beiden Johannes und die Verspottung Christi, das kraftvollste und ausdrucksreichste dieser halbrubensschen Bilder in Berlin, und der trefflich angeordnete, sicher von Rubens entworfene hl. Martin in Windsor, der hoch zu Roß einem Bettler seinen Mantel reicht. Die vereinfachte und verblaßte Wiederholung dieses Martinsbildes in der Kirche zu Saventhem, die Haberditzl allerdings für die ältere Fassung hält, nähert sich der späteren Art des Meisters.



Abb. 126. Der hl. Hieronymus. Gemälde von A. van Dyck in der Gemäldegalerie zu Dresden. Nach Photographie der Verlagsanstalt von F. Bruckmann A.-G. in München.

Als großer Künstler zeigt van Dyck sich in seiner Rubensschen Zeit namentlich in seinen Bildnissen, von denen manche, die einige Vorzüge der Bildniskunst beider Meister vereinigen, im 19. Jahrhundert Rubens zugeschrieben wurden, bis Bode sie van Dyck zurückgab. In den Einzelzügen sind sie individueller, im Ausdruck nervöser, in der Pinselführung weicher und eindringlicher zugleich als Rubens' gleichzeitige Bildnisse. Zu den ältesten dieser halbrubensschen Darstellungen van Dycks gehören die beiden Brustbilder eines älteren Ehepaares von 1618 in Dresden, zu den schönsten die Halbfiguren zweier Ehepaare in der Galerie Liechtenstein, die Frau mit goldenen Brustschnüren, der Herr, der sich die Handschuhe anzieht (Abb. 127), und die sitzende Dame vor rotem Vorhange mit dem Kinde auf dem Schoße, alle drei in Dresden. Auch die prächtige Isabella Brant der Ermitage gehört hierher und von den Louvrebildern das Doppelbildnis eines vornehmen Herrn mit seinem neben ihm stehenden Söhnchen. Von den Doppelbildnissen, die Ehegatten als Halbfiguren nebeneinander darstellen, ist das des Frans Snyders und seiner Gattin in Kassel am strengsten, das des Jan de Wael und seiner Ehefrau in München am malerischsten angeordnet. Die sinnend-selbstgefällig dreinblickenden Jünglingsselbstbildnisse des Meisters in Petersburg, München und London endlich weisen schon durch das anscheinende Alter des Dargestellten auf diese Frühzeit hin.

Von den religiösen Bildern, die van Dyck 1621—27 in Italien gemalt hat, wo namentlich Tizian es ihm angetan hatte, sind manche im Süden geblieben: so das schöne, durch Tizian eingegebene Zinsgroschenbild und die flammenumstrahlte Maria mit dem Kinde im

Palazzo Bianco, so der noch an Rubens erinnernde Gekreuzigte im königlichen Palast zu Genua, der schmachtende Marienkopf im Palazzo Pitti, die großartige, farbenglühende heilige Familie in der Turiner Pinakothek und das stimmungsvolle, aber etwas unruhige und für van Dyck auffallend langfigurige Altarbild der Madonna del Rosario in deren Oratorio zu Palermo. Von weltlichen Bildern dieser Zeit sind nur das schöne giorgioneske Gemälde der drei Lebensalter im Stadtmuseum zu Vicenza und die schlicht angeordnete, aber feurig gemalte Darstellung „Diana und Endymion" in Madrid zu nennen. In nordischen Sammlungen gehören hierher die andächtige Madonna mit dem duftig leuchtenden Heiligenschein in der Bridgewater Gallery, die feinfühlige Vermählung der hl. Katharina im Buckingham Palace und die stolze Maria mit dem stehenden Christkinde und dem Johannesknaben in München.



Abb. 127. Van Dycks Bildnis eines Herrn, der sich die Handschuhe anzieht, in der Gemäldegalerie zu Dresden. Nach Photographie der Verlagsanstalt von F. Bruckmann A.-G. in München.

Die sichere, feste und doch weiche, in warmem Helldunkel rundende Pinselführung und die tiefe, satte, nach einheitlicher Stimmung strebende Färbung der italienischen Jahre des Meisters treten auch in seinen Bildnissen dieser Zeit, besonders den genuesischen, hervor. Sein in kühner Verkürzung fast von vorn gesehenes Reiterbildnis des Antonio Giulio Brignole Sale, der den Hut grüßend in der Rechten schwenkt, im Palazzo Rosso zu Genua, wirkte geradezu bahnbrechend. Seine vornehmen, mit barocken Säulen- und Vorhanggründen ausgestatteten Bildnisse der Frau Geronima Brignole Sale mit ihrer Tochter, der Paola Adorno, im goldgestickten dunkelblauen Seidenkleide und eines vornehm gekleideten jungen Mannes in derselben Sammlung stehen auf der Höhe selbstherrlicher Bildniskunst. Im Palazzo Durazzo Pallavicini prangen das Bildnis der Marchesa Durazzo im hellgelben Seidendamastkleide mit ihren Kindern vor rotem Vorhange, das bewegte Gruppenbild der drei Kinder mit ihrem Hündchen und das vornehme Bild des weißgekleideten Knaben neben seinem Papageien. In Rom besitzt die kapitolinische Galerie des Meisters lebensvolles Doppelbildnis des Lucas und Cornelis de Wael, in Florenz der Palazzo Pitti die geistvolle, sprechende Wiedergabe des Kardinals Giulio Bentivoglio. Andere Bildnisse der italienischen Zeit van Dycks sind ins Ausland gewandert. Einige der schönsten besitzt Pierpont Morgan in Neuyork, aber auch in London, Berlin, Wien, Kassel, Dresden und München kann man ihnen nachgehen. Hervorgehoben seien die charaktervollen Bildnisse eines in Lehnstühlen sitzenden vornehmen genuesischen Ehepaares in Berlin, das Kniestück eines geharnischten Heerführers in Dresden, die stehende Gestalt eines genuesischen Edelmannes im Wallace Museum und das sprechende Künstlergruppenbildnis in der National Gallery zu London.

Außerordentlich fruchtbar war dann das Jahrfünft (1628—32), das der Meister nach seiner Rückkehr aus Italien in seiner Heimat verbrachte. Die großen, manchmal mehr äußerlich

als innerlich bewegten Altarbilder, wie die mächtigen Kreuzigungen in der Frauenkirche zu Dendermonde, in der Michaeliskirche zu Gent und in der Romualduskirche zu Mecheln, denen sich die Kreuzaufrichtung in der Frauenkirche zu Courtrai und die Anbetung der Hirten in der Frauenkirche zu Dendermonde anschließen, kennzeichnen ihn weniger gut als seine gleichzeitigen innerlicher bewegten Darstellungen, zu denen wir den Gekreuzigten mit den Seinen im Museum zu Lille, die Ruhe auf der Flucht in München (Abb. 128) und die gefühlvollen Einzelbilder des Gekreuzigten in Antwerpen, Wien und München rechnen. Darstellungen dieser Art übersetzen die Rubensschen Vorbilder aus dem Heroischen ins Empfindsame. Zu den reizvollsten, einschmeichelnd liebenswürdigsten Bildern des Meisters aus dieser Zeit gehören die Madonna mit dem knieenden Stifterpaar und den blumenstreuenden Engeln im Louvre, die Madonna mit der hl. Rosalie, der der Jesusknabe den Kranz reicht, und die stehende hl. Jungfrau, vor der der selige Hermann Joseph verklärten Blickes kniet, in Wien; dazu die stimmungsvollen, in ihrer diagonalen Anordnung dem Liniengefühl, in ihrem ergreifenden Ausdruck dem Schmerzensmitgefühl der Zeit entsprechenden „Beweinungen Christi" in Antwerpen, München, Berlin und Paris. Madonnen und Beweinungen waren überhaupt van Dycks Lieblingsdarstellungen. Selten wagte er sich an die Heidengötter, wenngleich z. B. sein Herkules am Scheidewege in den Uffizien und seine Venus- und Vulcanusbilder in Wien und Paris zeigen, daß er ihnen einigermaßen gerecht zu werden verstand.



Abb. 128. Die Ruhe auf der Flucht. Gemälde von A. van Dyck in der Münchener Pinakothek. Nach Photographie der Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G. in München.

Vor allem blieb er auch jetzt Bildnismaler. An 150 Bildnisse seiner Hand aus diesem Jahrfünft haben sich erhalten. In den Gesichtszügen sind sie meist noch schärfer, in den typisch eleganten, wenig bewegten Händen noch weniger individualisiert als seine italienischen Gemälde dieser Art. Ihre Haltung nimmt an vornehmer Leichtigkeit, ihre kühlere Färbung an feiner Gesamtstimmung zu. Die Kleidung pflegt leicht und frei hingestrichen, doch stofflich empfunden zu sein. Zu den schönsten dieser Bildnisse in ganzer Gestalt gehören die charaktervollen Darstellungen der Statthalterin Isabella in Turin, im Louvre und in der Galerie Liechtenstein, Philippe de Roys und seiner Gemahlin in der Wallace-Sammlung zu London, die Doppelbildnisse eines Herrn und einer Dame mit einem Kinde an der Hand im Louvre und im Gothaer Museum und noch einige Herren- und Damenbildnisse in München; zu den ausdrucksvollsten Halbfiguren- und Kniestücken rechnen wir die des Bischofs Mulderus und des Marten Pepyn in Antwerpen, des Adriaen Stevens und seiner Gattin in Petersburg, des Grafen van den Berg in Madrid und des Kanonikus Antonio de Tassis in der Galerie Liechtenstein. Schmachtend blickt der Organist Liberti, langweilig schauen der Bildhauer Colyn

de Nole, seine Gattin und sein Töchterchen auf ihrem Gruppenbild in München drein. Ihrer vornehmen malerischen Haltung wegen sind besonders die Bildnisse eines Herrn und einer Dame in Dresden und das der Maria Louise de Tassis in der Galerie Liechtenstein hervorzuheben. Der Einfluß van Dycks auf die ganze Bildnismalerei seiner Zeit, namentlich die englische und französische, war ungeheuer; an Unmittelbarkeit, Natürlichkeit und innerer Wahrheit können seine Bildnisse sich mit denen seiner Zeitgenossen Velázquez und Frans Hals, um nur diese zu nennen, nicht messen. Wer aber auch von der Bildnismalerei verlangt, daß sie ein Stück der Seele des Künstlers widerspiegelt, wird auch in van Dycks Art, die Dargestellten seiner eigenen Persönlichkeit anzugleichen, ein künstlerisches Streben erkennen.

Übrigens handhabte van Dyck gelegentlich auch die Radiernadel. An 24 leicht und geistvoll behandelte Blätter seiner Hand sind bekannt. Anderseits ließ er eine große Folge von ihm gezeichneter und grau in grau gemalter kleiner Bildnisse berühmter Zeitgenossen durch andere Stecher vervielfältigen. Vollständig gesammelt erschien diese „Ikonographie van Dycks" in hundert Blättern erst nach seinem Tode.

Als Hofmaler Karls I. von England hat van Dyck während seiner letzten acht Lebensjahre nur wenig religiöse oder gar mythologische Geschichten mehr gemalt. Doch gehören dieser Spätzeit des Meisters immerhin einige, zum Teil während seines vorübergehenden Aufenthaltes in den Niederlanden entstandene Meisterwerke an, wie seine letzte und malerischste Gestaltung der Ruhe auf der Flucht mit dem Engelreigen und den davonfliegenden Rebhühnern, jetzt in Petersburg, und die reifste und schönste seiner „Beweinungen Christi", jetzt in Antwerpen, die, breit hingegossen, nicht nur klar, ruhig und ergreifend angeordnet und mit echtem Schmerzenspathos beseelt, sondern mit ihrem feinen, blau-weiß-goldbraunen Grundakkord auch ein koloristisches Meisterstück von edelstem Reize ist. Überaus zahlreich sind dann die Bildnisse der englischen Zeit van Dycks. Seine Köpfe werden unter dem Einfluß des Londoner Hoftypus nun freilich immer maskenhafter, seine Hände immer nichtssagender; aber die Kleider werden immer feiner und stofflicher gemalt, die Farben, deren Silberton erst allmählich fader wird, nehmen an zartem Reize zu. Freilich richtete auch van Dyck in London eine Bildniswerkstatt mit Großbetrieb ein, in der er zahlreiche Schüler beschäftigte. Das Familienbild in Windsor, das das sitzende Königspaar mit zwei Kindern und einem Hündchen darstellt, ist eigentlich ein ziemlich nüchternes Repräsentationsstück. Geschmackvoller erscheint, ebendort, das Reiterbildnis des Königs vor dem Triumphbogen, malerischer noch sein Reiterbild in der National Gallery, wirklich malerisch reizvoll das Bild des vom Pferde gestiegenen Königs als Jäger im Louvre. Von van Dycks Bildnissen der Königin Henrietta Maria gehört das beim Lord Northbrook in London, das sie neben ihren Zwergen auf der Gartenterrasse zeigt, zu den frischesten und frühesten, das der Dresdener Galerie, so vornehm es wirkt, zu den blassesten und spätesten. Berühmt sind die verschiedenen Bilder der englischen Königskinder, die zu den anziehendsten Meisterwerken van Dycks gehören. Die schönsten der Dreikinderbilder besitzen Turin und Windsor; am reichsten und liebenswürdigsten aber ist das Windsorer Bild, das die fünf Königskinder mit ihrem großen und kleinen Hunde wiedergibt (Abb. 129). Von den zahlreichen übrigen Bildnissen van Dycks in Windsor weist das der Lady Venetia Digby durch sein tändelndes Beiwerk von Tauben und Liebesgöttern in eine neue Zeit voraus, während das Doppelbildnis des Thomas Killigrew und des Thomas Carew durch die für unseren Meister ungewöhnlich lebendigen Beziehungen der Dargestellten zueinander

auffällt. Von besonderer Feinheit ist das Bildnis des James Stuart mit seinem großen, sich an ihn schmiegenden Hunde im Metropolitan-Museum in Neuyork, reizend das Kinderbrautbild Wilhelms II. von Oranien mit Henriette Maria Stuart im Reichsmuseum zu Amsterdam. Über hundert Bildnisse aus der englischen Zeit des Meisters haben sich erhalten.

Van Dyck starb jung. Aber es scheint, als habe er künstlerisch alles zur Geltung gebracht, was in ihm lag. Fehlt ihm die Vielseitigkeit, die Fülle, die Wucht seines großen Meisters, so überragte er an Feinheit rein malerischen Empfindens doch alle seine flämischen Zeitgenossen.



Abb. 129. Die Kinder Karls I. Gemälde von A. van Dyck in Windsor. Nach Photographie von F. Hanfstaengl in München.

Die übrigen Großmaler, die vor, neben und nach van Dyck Schüler und Mitarbeiter des Rubens in Antwerpen waren, bezeichnen kunstgeschichtlich doch nur Aus- und Nachklänge der Rubensschen Kunst. Selbst Abraham Diepenbeeck (1596—1675), Cornelis Schut (1597—1655), Jan Boeckhorst (1605—1668), Theodor van Thulden (1606—76), Erasmus Quellinus (1607—78), der Bruder des großen Bildhauers (S. 235), und sein Enkel Jan Erasmus Quellinus (1674—1715) dürfen uns nicht aufhalten. Von größerer eigener Bedeutung sind die Vertreter der realistischen Sonderfächer in Rubens' Werkstatt. Frans Snyders (1579—1657) ging vom Stilleben aus, das er in natürlicher Größe breit, realistisch und doch raumkünstlerisch wirksam auszuführen liebte; und große, gesund beobachtete Stilleben, Küchen- und Fruchtstücke, wie die in Brüssel (Abb. 130), München und Dresden, hat er sein Leben lang gemalt. In Rubens' Werkstatt aber lernte er

auch die lebendige Tierwelt in lebensgroßen Jagdstücken bewegt und packend, fast mit der Wucht und Frische seines Meisters darstellen. Seine großen Jagdstücke in Dresden, München, Wien, Paris, Kassel und Madrid sind klassisch in ihrer Art. Manchmal mit Snyders verwechselt wird sein Schwager Paul de Vos (1590—1678), dessen glattere große Tierstücke sich mit den seinen freilich an Frische und Wärme nicht messen können.

Rubens' ältester Landschaftsschüler (S. 254), Jan Wildens (1586—1653), erscheint in seinen eigenen Bildern, wie der großen Winterlandschaft in Dresden und der Ansicht von Antwerpen in Brüssel, als kraftvoller, etwas nüchterner Realist, der heimische Gegenden schlicht und groß in warmem Tone darzustellen verstand. Greifbarer aber tritt uns der neue, durch



Abb. 130. Wild und Früchte. Gemälde von Frans Snyders im Museum zu Brüssel. Nach Photographie von F. Hanfstaengl in München.

Rubens beeinflußte Landschaftsstil, der mit den alten dreifarbigen Kulissengründen und dem hergebrachten Büschelbaumschlag beinahe völlig brach, in den Bildern und Radierungen Lucas van Udens (1595—1672), des Landschaftsgehilfen aus der Spätzeit des Meisters, entgegen. Seine zahlreichen, meist kleinen Landschaftsbilder, wie ihrer neun in Dresden, drei in Petersburg, zwei in München hängen, sind schlichte, natürlich gesehene Abbilder der anmutigen, baumdurchwachsenen Grenzlandschaften zwischen dem Brabanter Hügelland und der flämischen Ebene. Ihre Behandlung ist breit, aber sorgfältig. Ihre Färbung erstrebt den Natureindruck grüner Bäume und Wiesen, bräunlichen Erdreichs und bläulicher Hügelfernen, aber auch des leichtbewölkten, lichten Himmels. Die Sonnenseiten ihrer Wolken und Bäume pflegen in gelben Lichtern zu schimmern, und unter Rubens' Einfluß stellen sich manchmal auch Regenwolken und Regenbogen ein.

Einen Umschwung brachte Rubens' Kunst auch im niederländischen Kupferstich hervor. Zahlreiche Stecher, deren Arbeiten er überwachte, traten in seinen Dienst. Übersetzten die älteren von ihnen, wie der Antwerpener Cornelis Galle (1576—1656) und die Holländer

Jakob Matham (1571—1631) und Jan Müller, seinen Stil noch in ihre ältere Formensprache, so wußten die eigentlichen Rubensstecher, in deren von Pieter Soutman von Haarlem (1580—1643) eröffneter Reihe Lukas Vorsterman (geb. 1584), Paul Pontius (1603—58), Boetius und Schelte a Bolswert, Pieter de Jode der Jüngere und vor allem der große Licht- und Schattenstecher Jan Witdoeck (geb. 1604) glänzten, ihre Blätter mit Rubensscher Kraft und Bewegung zu erfüllen. Auch die neue Technik der Schabkunst (Schwarzkunst), die den Grund der Platte mit dem Gravierstahl aufrauht, um die Zeichnung weich verschwimmend aus ihm herauszuschaben, wurde durch einen Enkelschüler des Rubens, durch Wallerant Vaillant von Lille (1623—77), den auch als tüchtigen Bildnismaler und eigenartigen Stillebenmaler bekannten Schüler des Erasmus Quellinus, zwar nicht erfunden, aber doch zuerst berufsmäßig ausgeübt. Vaillant hatte diese Kunst jedoch nicht in Belgien, sondern in Amsterdam gelernt, wohin er übergesiedelt war.

Von den Antwerpener Großmeistern dieses Zeitraums, die nicht in unmittelbarer Beziehung zu Rubens oder seinen Schülern standen, bilden einige, die sich in Rom an Caravaggio angelehnt hatten, eine römisch-flämische Gruppe für sich. Die bestimmten Umrisse, die plastische Modellierung, die schweren Schatten Caravaggios weichen erst in ihren späteren Bildern der freieren, wärmeren, breiteren Malweise, die Rubens' Einfluß ausstrahlte. An der Spitze dieser Gruppe steht Abraham Janssens van Nuyssen (1576—1632), von dessen Schülern Gerard Zegers (1591—1651) in seinen späteren Bildern am offensichtlichsten in Rubens' Fahrwasser geriet, während Theodor Rombouts (1597—1637) den Einfluß Caravaggios namentlich in seinen lebensgroßen, mit metallisch glänzenden Farben und schwarzen Schatten ausgestatteten Sittenbildern zur Schau trug, wie man sie in Antwerpen, Gent, Petersburg, Madrid und München sieht.

Der älteste der gleichzeitigen flämischen Großmaler, die nicht in Italien waren, ist der Antwerpener Kaspar de Crayer (1582—1669), der erst nach Brüssel, dann nach Gent zog. Als Schüler Michael de Coxcyens (Bd. 4, S. 542) schloß er sich im Wetteifer mit Rubens der freieren Art der Anordnung und der Malweise des 17. Jahrhunderts an, ohne es über einen flauen Eklektizismus hinauszubringen. Er war so gut wie ausschließlich Kirchenmaler und schmückte zahlreiche Kirchen Belgiens mit großen Altarbildern, die sich zu Hunderten erhalten haben, entwickelungsgeschichtlich aber ziemlich bedeutungslos sind. Der Großmeister der flämischen Maler, die nicht über die Alpen zogen, aber war der Antwerpener Jakob Jordaens (1593—1678), der, wie Rubens, ein Schüler Adam van Noorts (S. 251) war, dessen Tochter er heiratete. Jakob Jordaens ist das Haupt der wirklich unabhängigen belgischen Realisten und zugleich neben Rubens und van Dyck der bedeutendste flämische Großmaler des 17. Jahrhunderts. Verhält van Dyck sich zu Rubens etwa wie Guido Reni (S. 56) zu Annibale Carracci (S. 55), so verhält Jordaens sich zu jenem, wie Caravaggio (S. 64) zu diesem. Rooses hat auch Jakob Jordaens ein grundlegendes, Buschmann hat ihm ein kurz zusammenfassendes Buch gewidmet. Wesentlich derber, ist Jordaens auch unbekümmerter und urwüchsiger als Rubens. Seine Leiber sind noch massiger und fleischiger, seine Köpfe rundlicher und gewöhnlicher. Seine Erfindungen, die er mit geringen Veränderungen für verschiedene Bilder zu verwenden pflegte, sind oft anspruchsloser, oft überfüllter, seine Pinselführung ist bei aller Meisterschaft härter, glatter, manchmal sogar lederner als die des Rubens. Bei alledem ist Jordaens ein bedeutender, eigenartiger Kolorist. Anfangs arbeitet er frisch und keck

mit geringer Abschattung in satten Wirklichkeitsfarben; nach 1631 geht er, in Rubens' Bann gezogen, zu weicherem Helldunkel, zu gebrocheneren Nebenfarben und zu bräunlicher Tonmalerei über, aus der die vollen, tiefen Hauptfarben stimmungsvoll hervorleuchten. Dargestellt hat auch er alles Darstellbare. Seine größten Erfolge aber verdankt er seinen lebensgroßen sinn- und sittenbildlichen Schöpfungen, die meist volkstümliche Sprichwörter veranschaulichen.

Jordaens' frühestes bekanntes Bild, der Gekreuzigte von 1617 in der Paulskirche zu Antwerpen, zeigt immerhin Rubenssche Anklänge. Ganz er selbst ist er schon 1618 in seiner „Anbetung der Hirten" in Stockholm und dem ähnlichen Bilde in Braunschweig; und ganz er selbst ist er auch in allen seinen frühen Darstellungen des Satyrn bei dem Bauern, der warm und kalt bläst. Als sein ältestes Bild dieser Art wird das bei Herrn Cels in Brüssel genannt. Dann folgen, um 1618 und in den nächsten Jahren, die ähnlichen Bilder in Budapest (Abb. 131), München und Kassel. Das Kasseler Bild, das wohl erst nach 1625 entstanden ist, zeigt die Eigenart des Meisters in reifster Entwickelung. Frühe religiöse Bilder sind noch die charaktervollen Evangelisten im Louvre und die Jünger am Grabe des Heilandes in Dresden; von seinen frühen mythologischen Bildern verdient „Meleager und Atalante" in Antwerpen hervorgehoben zu werden. Den zwanziger Jahren gehören „Merkur und Argus" im Museum zu Lyon, die „Anbetung eines bemalten Ceresstandbildes durch Landleute" in Madrid, „Pan und Syrinx" und die üppige Allegorie der Fruchtbarkeit in Brüssel an. Das früheste seiner lebendig angeordneten Familiengruppenbildnisse aber, das den Meister selbst mit seiner jungen Frau und ihren Angehörigen im Garten darstellt und nach dem jugendlichen Aussehen des Meisters schon um 1616 gemalt sein muß, ist das in Kassel. Schon mit Kindern gesegnet ist die Familie auf dem noch figurenreicheren Bilde in Petersburg. Nur die beiden Gatten mit ihrer achtjährigen Tochter und einer Magd erscheinen auf dem vornehmen, um 1624 gemalten Bilde in Madrid.


Abb. 131. Satyr und Bauernfamilie. Gemälde von Jakob Jordaens im Museum zu Budapest. Nach Photographie von F. Hanfstaengl in München.

Wieder Rubenssche Anklänge verraten Jordaens' nach 1631 entstandene Bilder. Sein Satyr beim Bauern in Brüssel zeigt schon den Umschwung. Seine berühmten Darstellungen des Bohnenkönigs, dessen älteste Kassel besitzt — andere im Louvre und in Brüssel —, sowie seine unzählige Male wiederholten Schilderungen des Sprichwortes „Wie die Alten sungen, so piepen die Jungen", dessen Antwerpener Stück von 1638 noch frischer in der Farbe ist als das um 1641 entstandene Dresdener — andere im Louvre und in Berlin —, gehören schon der flüssigeren und weicheren Art des Meisters an.

Bis 1642 entstanden dann noch kraftvolle biblische Darstellungen, wie Susanna im Bade

mit dem prächtigen Pfau in Brüssel und der verlorene Sohn in Dresden, derbe mythologische Bilder, wie der Bacchuszug in Kassel und die Ariadne in Dresden, kecke Bildnisse, wie die des Jan Wierts und seiner Gattin in Köln und das Frauenbildnis von 1641 in Brüssel; bis 1652 folgten Bilder, die trotz ruhigerer Linienführung und einheitlicherer goldtoniger Färbung äußerlich und innerlich bewegter erscheinen, wie die hoch aufgebaute Anbetung der Könige von 1644 in der Nikolaikirche zu Dixmuiden, der hl. Ivo von 1645 in Brüssel und „Paulus und Barnabas in Lystra" von demselben Jahre in Wien, denen sich mythologische Bilder wie „Die Ernährung des jungen Jupiter durch die Ziege Amalthea" in Kassel und in Wien anreihten. Als lebensgroße Sittenbilder gehören „Alt und Jung" von 1646 in München und der ganz von Leben erfüllte Bohnenkönig in Wien hierher.

Auf der Höhe seiner Kraft erreichte den Meister 1652 die Berufung nach dem Haag, um sich an der Ausschmückung des „Waldschlößchens", des „Huis ten Bosch", zu beteiligen, dem Jordaens' „Vergötterung des Prinzen Friedrich Heinrich" und sein „Sieg des Todes über den Neid" sein Gepräge geben. Freilich läßt sich nicht viel mehr über diese überfüllten, von Leben strotzenden Riesengemälde sagen, als daß sie die raumkünstlerische Wirkung, die sie erstrebten, nicht erreichen. Im Jahre 1661 endlich wurde Jordaens nach Amsterdam berufen, wo er die erhaltenen, aber schwer erkennbaren drei Bilder für das neue Rathaus malte.

Die schönsten religiösen Bilder seiner Spätzeit sind der Jesus unter den Schriftgelehrten (1663) in Mainz, die farbenreiche Darstellung im Tempel zu Dresden und das lichtdurchflossene Abendmahl in Antwerpen.

Ist Jordaens auch zu derb und zu ungleich, um zu den Größten der Großen gezählt werden zu können, so nimmt er als Antwerpener Bürgermaler und Malerbürger neben Rubens, dem Malerfürsten und Fürstenmaler, doch einen Ehrenplatz ein. Eben seiner Urwüchsigkeit wegen aber zeugte er weder Schüler noch Nachfolger von Bedeutung.

Ein Meister, der selbständig, wie Jordaens, an die vorrubenssche Vergangenheit der flämischen Kunst anknüpfte, war Cornelis de Vos (1585—1651), der sich namentlich als Bildnismaler durch schlichtes Streben nach Wahrheit und Echtheit, durch ruhigen, eindringlichen malerischen Vortrag, eigenartigen Augenglanz und lichtvolle Färbung hervortat. Sein schönstes Familiengruppenbildnis, das sich durch ungezwungene Anordnung auszeichnet, besitzt das Brüsseler, sein kraftvollstes Einzelbildnis, das des Gildenhausmeisters Graphaeus, das Antwerpener Museum. Sehr charaktervoll aber sind auch seine Doppelbildnisse eines Ehepaares und der kleinen Töchter des Malers in Berlin und sein Familienbild der von Hutten in München.

Im Gegensatz zu dem trotz seines italienischen Einschlags echt flämischen Stil, dem mit größeren oder geringeren Abwandlungen die große Mehrheit der belgischen Maler des 17. Jahrhunderts folgte, entwickelte die wallonische Schule von Lüttich, die Helbig behandelt hat, einen römisch-belgischen Stil, der sich an die Franzosen vom Schlage Poussins (S. 181) hielt. An der Spitze dieser Schule steht Gerard Douffet (1594—1660), den man am besten als erfindungskräftigen, pinselglatten Akademiker in München kennenlernt, wo freilich nur noch seine tüchtigen Bildnisse ausgestellt, seine großen Geschichtenbilder aber in den „Vorrat" verwiesen worden sind. Auch seine Schmiede Vulkans in der Akademie zu Lüttich kennzeichnet seine Art. Douffets Schüler Bartholet Flémalle oder Flémal (1614—75) war ein flauer Poussinnachahmer. Flémalles Schüler Gerard Lairesse (1641—1711) aber, der schon 1667 nach Amsterdam zog, verpflanzte diesen mit den Franzosen liebäugelnden akademischen

Stil, den er besonders als Maler und Radierer mythologischer Stoffe vertrat und mit der Feder in seinem einflußreichen „Groot Schilderboek" verfocht, von Lüttich nach Holland. Wie Flémalle und übrigens auch beider Vorbild Poussin malte er vorzugsweise mittelgroße Bilder mit Figuren kleineren Maßstabes. Er war der Erzreaktionär, der um die Jahrhundertwende am meisten dazu beitrug, die gesunde nationale Richtung der niederländischen Malerei ins romanistische Fahrwasser zurückzulenken. Sein „Seleukus und Antiochus" in Amsterdam und Schwerin, sein Parnaß in Dresden, seine Einschiffung der Kleopatra im Louvre kennzeichnen ihn zur Genüge.

Lairesse führt uns übrigens von der Großmalerei zur Kleinmalerei Belgiens zurück; und diese erlebte freilich im 17. Jahrhundert in kleinfigurigen Darstellungen vor ausgebildeten landschaftlichen oder baulichen Hintergründen noch eine reife völkische Blüte, die unmittelbar aus dem von jenen Übergangsmeistern bereiteten Boden hervorsproß, ihre volle Entfaltungsfreiheit aber ebenfalls erst durch das allmächtige Vorbild des Rubens, hier und da auch durch erneuten französischen und italienischen Einfluß oder gar durch eine Rückwirkung der jungen holländischen Kunst auf die flämische erhielt.

Das eigentliche Sittenbild spielte nach wie vor eine Hauptrolle in Flandern. Zwischen den Meistern, die in Gesellschaftsstücken oder kleinen Gruppenbildnissen das Leben der höheren Stände schildern, und den Malern des Volkslebens in den Wirtshäusern, auf den Kirmessen und den Landstraßen ist dabei eine ziemlich scharfe Grenze gezogen. Rubens hatte Vorbilder beider Arten geschaffen. Die Gesellschaftsmaler im Sinne der „Liebesgärten" des Rubens stellen in Samt und Seide gekleidete Damen und Herren beim Kartenspiel, beim festlichen Schmause, bei froher Musik oder beim Tanze dar. Der älteste dieser Maler war Christian van der Lamen (1615—61), der z. B. in Madrid, in Gotha und besonders in der Galerie Mansi zu Lucca vertreten ist. Lamens erfolgreichster Schüler war Jeroom Janssens (1624—93), „der Tänzer", dessen Tanzgesellschaften man z. B. in Braunschweig studieren kann. Malerisch höher steht Gonzalez Cocques (1618—84), der Meister vornehmer kleiner Gruppenbildnisse in häuslichen Räumen vereinigter Familienangehöriger, wie man sie z. B. in Kassel, Dresden, London, Budapest und dem Haag antrifft. Die fruchtbarsten flämischen Darsteller des unteren Volkslebens aber waren Adriaen Brouwer und die beiden David Teniers, denen Bode vor kurzem erneute Aufmerksamkeit zugewandt hat. Aus den zahlreichen Mitgliedern dieser Künstlerfamilie ragen David Teniers der Ältere (1582—1649) und sein Sohn David Teniers der Jüngere (1610—90) hervor. Der Ältere soll Rubensschüler in Antwerpen und Schüler des einflußreichen deutschen Landschafters Elsheimer (S. 415) in Rom gewesen sein; aber freilich sieht man weder den großen Altartafeln, die er gelegentlich gemalt hat, die Rubensschule, noch seinen Landschaften und Sittenbildern mit landschaftlichen Gründen die Herkunft von Elsheimer an. Auch dem jüngeren Teniers soll Rubens freundschaftliche Ratschläge erteilt haben. Beide Teniers waren landschaftlich nicht minder veranlagt als sittenbildlich. Alle Werke des älteren aus den Jugendbildern des jüngeren auszusondern, ist jedoch nicht geglückt. Sicher dem älteren gehören die vier mythologischen Landschaften des Wiener Staatsmuseums, die noch mit den „drei Gründen" (S. 242 und 246) wirtschaften, die Versuchung des hl. Antonius in Berlin, das Felsenschloß in Braunschweig und die Felsenschlucht in München. In allen seinen Stücken erscheint der ältere David Teniers als selbständiger Meister von einiger Erfindungsgabe und neuzeitlicher, aber trockener Pinselführung, der mehr des

Verkaufs als der Kunst wegen malte. Da David Teniers der Jüngere vielfach durch Adriaen Brouwer beeinflußt worden, so lassen wir diesem den Vortritt vor ihm.

Adriaen Brouwer von Oudenaarde (1606—38), der Bahnbrecher und Neuschöpfer, dessen Schaffen Bode am frühesten und gründlichsten untersucht hatte, später Schmidt-Degener und Hofstede de Groot zusammengefaßt haben, ist in manchen Beziehungen der größte aller niederländischen Volkssittenschilderer und zugleich einer der geistvollsten aller belgischen und holländischen Landschafter. Mit ihm, der wahrscheinlich schon 1623 Schüler des Frans Hals in Haarlem war, tritt zuerst eine Rückwirkung der holländischen auf die flämische Malerei des 17. Jahrhunderts zutage. Seine erste künstlerische Lehrzeit machte er offenbar in Antwerpen durch. Seine erst neuerdings erkannten Antwerpener Frühbilder, wie die große Bauernmahlzeit in der Sammlung Schloß zu Paris und das Innenraumbild in Kassel, stehen in ihrer verhältnismäßig scharfen, harten, bunten Art noch auf dem Boden der Brueghelschule, über die sie kaum merklich hinausstreben. Nach seinen Wanderjahren in Holland, wo er sich in Haarlem an Frans Hals anschloß, sich aber auch längere Zeit in Amsterdam aufhielt, ließ Brouwer sich 1631 in Antwerpen nieder, wo er die holländische Pinselkunst wieder mit flämischen Gewohnheiten verband. Gerade seine Kunst beweist, daß die gewöhnlichsten Vorgänge des niedrigen Volkslebens durch die Art ihrer Behandlung die höchsten künstlerischen Weihen erhalten können. Von den Holländern hat er die Unmittelbarkeit der Naturanschauung und die feine malerische Haltung, die schon als solche künstlerisch wirkt. Als Flame zeigt er sich durch die straffe Geschlossenheit seiner Wiedergabe lebendiger Augenblickshandlungen, als Niederländer schlechthin durch den köstlichen Humor, der seine Rauch- und Rauf-, Spiel- und Kneipszenen in das Reich reiner Anschauung emporhebt.

Selbst seine älteren, in Holland gemalten Bilder, wie seine zechenden und streitenden Bauerngesellschaften in Amsterdam, verraten in ihren derben, großnasigen Typen, ihrer Ausfüllung mit unbeteiligten Nebenfiguren und ihrem trocken-bunten, strichelnden Farbenauftrag noch Anklänge an die altflämische Übergangskunst. Über sie hinaus weisen schon die Kartenspieler in Antwerpen und die Kneipszenen im Städelschen Institut zu Frankfurt. Die Weiterentwickelung tritt scharf im Messerkampf (Abb. 132) und in der Dorfbaderstube der Münchener Pinakothek hervor: die Handlungen sind hier schon ohne überflüssige Nebenfiguren dramatisch zugespitzt; die Ausführung ist bis in alle Einzelheiten malerisch durchempfunden; aus dem blonden Helldunkel der Färbung leuchten noch das alte Rot und das alte Gelb hervor. Dann folgt Brouwers reife mittlere Zeit (1633—36), in der seine Einzelgestalten immer stärkeres Eigenleben gewinnen und aus dem kühleren Gesamtton seiner Färbung grüne und blaue Lokalfarben hervorstechen. Ein Dutzend seiner achtzehn Münchener und die besten seiner vier Dresdener Bilder gehören hierher. Schmidt-Degener hat namentlich aus Pariser Privatsammlungen eine Anzahl von Bildern hinzugefügt, deren Echtheit nicht durchweg einwandfrei zu sein scheint. Aber auch Brouwers beste Landschaften, die die schlichtesten Naturmotive aus der Umgebung Antwerpens durch die warme, leuchtende Wiedergabe der Luft- und Lichterscheinungen verklären, gehören diesen Jahren an. Das Dünenbild in Brüssel, das mit des Meisters Namen bezeichnet ist, beglaubigt auch die übrigen. Sie sind neuzeitlicher empfunden als alle anderen flämischen Landschaften. Zu den schönsten gehören das Mondscheinbild und die Hirtenlandschaft in Berlin, die Dünenlandschaft mit dem roten Dach in der Bridgewater Gallery und die mächtige, Rembrandt zugeschriebene Sonnenuntergangslandschaft im Grosvenor House zu London.

Die Sittenbilder der beiden letzten Lebensjahre des Meisters bevorzugen bei größeren

Ausmessungen einen leichter tuschenden Vortrag und eine deutlichere Unterordnung der Lokalfarben unter einen grauen Gesamtton. Den singenden Bauern, den würfelnden Soldaten und dem Wirtspaar in der Trinkstube, die der Münchener Pinakothek gehören, reihen sich die ärztlichen Operationsbilder des Städelschen Instituts und der Raucher des Louvre an. Immer aber steht Brouwers bodenständige Kunst im vollsten Gegensatz zu allen akademischen Gepflogenheiten.

David Teniers der Jüngere, der Lieblingssittenmaler der vornehmen Welt, der 1651 als Hofmaler und Galeriedirektor des Erzherzogs Leopold Wilhelm von Antwerpen nach Brüssel berufen wurde, wo er hochbetagt starb, kann sich in der Unmittelbarkeit der Wiedergabe des Lebens und in der seelischen Verarbeitung des Humors nicht mit Brouwer vergleichen, über-



Abb. 182. Der Messerkampf. Gemälde von Adriaen Brouwer in der Münchener Pinakothek. Nach Photographie von F. Bruckmann A.-G. in München.

trifft ihn aber gerade deshalb an äußerer Verfeinerung und städtischer Stilisierung des Volkslebens. Liebte er es doch auch, vornehm gekleidete Städter in ihren Beziehungen zum Landvolke darzustellen, gelegentlich Gesellschaftsszenen aus der vornehmen Welt zu schildern, ja sogar religiöse Vorgänge im Stile seiner Sittenbilder in feingetönte Binnenräume oder wahr gesehene, doch raumkünstlerisch zugestutzte Landschaften zu versetzen! Die Versuchung des hl. Antonius (in Dresden, Berlin, Petersburg, Paris, Madrid, Brüssel) gehört zu seinen Lieblingsvorwürfen. Auch die Wachtstube mit der Befreiung Petri im Hintergrunde hat er mehrfach (Dresden, Berlin) dargestellt. Als mythologischer Gegenstand im Stil seiner Sittenbilder sei „Neptun und Amphitrite" in Berlin, als gedankenhafte Gemälde seien die fünf Sinne in Brüssel, als poetische Schöpfungen die zwölf Bilder aus dem „Befreiten Jerusalem" in Madrid genannt. Auch Teniers' Alchimistenbilder (Dresden, Berlin, Madrid) können der Gedankenkunst zugerechnet werden. Weitaus die meisten seiner zahlreichen Bilder aber, deren Madrid 50, Petersburg 40, Paris 30, München 28, Dresden 24 besitzt, zeigen das Landvolk bei den

Belustigungen seiner Mußestunden. Schmausend, trinkend, tanzend, rauchend, spielend oder würfelnd, in der Gaststube, im Wirtshause oder auf der Straße stellt er es dar. Immer leicht und frei in der natürlichen Formensprache, flott und doch zart in der Pinselführung, hat er dennoch eine Reihe von Stilwandlungen durchgemacht, die den Bildern seiner verschiedenen Lebenszeiten ein recht verschiedenes Ansehen verleihen. Von seinem Vater, jedenfalls seinem ersten Lehrer, mit dessen und seinen eigenen Bildern er noch 1634 den Brüsseler Markt besuchte, ist er in seinen früheren, ziemlich trockenen Bildern, wie schon bemerkt (S. 269), kaum zu unterscheiden. Als solche Frühbilder des jüngeren David Teniers haben



Abb. 133. Der Tanz. Gemälde von David Teniers dem Jüngeren in der Münchener Pinakothek. Nach Photographie von F. Bruckmann A.-G. in München.

z. B. die beiden Gegenstücke von 1634 im Dulwich College zu gelten, die Magdalena in einer Grotte und den betenden Petrus in der Einsamkeit darstellen. Auch die „Räuber im Walde" in Berlin gehören hierher. Nachdem Brouwer sich 1631 in Antwerpen niedergelassen hatte und Teniers 1633 Meister geworden war, schloß dieser sich bald so eng an jenen an, daß viele seiner zwischen 1634 und 1639 entstandenen Bilder mit denen Brouwers verwechselt werden könnten und verwechselt worden sind. Die Kartenspieler von 1635 (oder 1633), mit denen diese Reihe beginnt, hängen in Kassel. Auch der Chirurg von 1636 in Budapest und ein Bild von 1639 in Madrid sehen Brouwer zum Verwechseln ähnlich. Erst nachdem Brouwer 1638 gestorben war, erst seit 1640 fand Teniers sich selbst; und nun erfolgt seine Weiterentwickelung hauptsächlich noch in der Färbung, die von schwerer, oft bräunlicher Tonart in immer hellere Gesamtwirkung übergeht. Etwas schwer, aber tief und kühl im Ton ist noch seine „Kirmes im Halbmond" von 1641 in Dresden. Dann kehrt er zu dem braunen Ton seiner Frühzeit zurück, der sich in Bildern wie der Wachtstube von 1642 in Petersburg, der

Zechstube von 1643 in München und dem verlorenen Sohne von 1644 im Louvre rasch zum feurigen Goldton entwickelt, in Bildern wie dem Tanz von 1645 in München (Abb. 133) und den Würflern von 1646 in Dresden immer heller aufleuchtet, dann aber, wie die Raucher von 1650 in München zeigen, allmählich verblaßt, bis er sich 1651 in der Bauernhochzeit zu München bei zugleich immer leichter und flüssiger werdender Pinselführung in den feinen Silberton verwandelt, der Teniers' Bilder aus den fünfziger Jahren, wie die Wachtstube von 1657 im Buckingham Palace, auszeichnet. Nach 1660 endlich wird seine Pinselführung unsicherer, seine Färbung wieder brauner, trockener und trüber. München besitzt ein Alchimistenbild mit den Zügen des alten Meisters von 1680.

Unter den Schülern Brouwers ragt Joos van Craesbeeck (1605 bis nach 1654) hervor, dessen Werdegang Zoege von Manteuffel eingehend untersucht hat. Bis zu Brouwers Tode macht auch er die Entwickelung seines Meisters mit, ohne dessen geniale Unmittelbarkeit und künstlerische Treffsicherheit zu erreichen. Seine Wachtstube in Haarlem und sein Bauernbrustbild in Berlin knüpfen an die frühere, sein Streit im Keller in Antwerpen an die spätere Art Brouwers an. Bei Craesbeeck enden die dargestellten Raufereien öfter tragisch als bei seinem Meister. Nach Brouwers Tode wird er allmählich farbiger bis zur Buntheit, bürgerlicher bis zur Vornehmheit, wie in seiner Rhetorikergesellschaft in Brüssel und seinen „Fünf Sinnen" in Antwerpen. Schließlich wird er vierschrötiger in den Formen, härter in den Umrissen und Farben. Ein Einfluß Ostades macht sich geltend. „Der Ehekontrakt" in Madrid und die zechenden Bauern in der Wiener Akademie kennzeichnen diese Wandlung.

Eine ähnliche Entwickelung nahm David Ryckaert der Jüngere (1612—61), den ebenfalls Zoege von Manteuffel uns nähergebracht hat. Auch er knüpft zunächst an Brouwer an, wird aber auch von dem holländischen Sittenmaler Corn. Saftleven (S. 347) beeinflußt. Vorzugsweise stellt er Volksfamilienbilder in schlichten Binnenräumen dar, wobei er mit der Zeit einheitlicher in der Gruppenbildung, geschlossener in den Handlungen, reicher in der Färbung, breiter im Vortrag wird. Seine fünf Bilder in Dresden genügen, diese Entwickelung zu verfolgen.

Mehr an Teniers schloß dessen Schüler Gillis van Tilborch (um 1625—78) sich an, der auch Familienbildnisgruppen im Cocquesschen Stile, aber in anderer Tonart, malte.

Diesen flämischen Meistern gegenüber, die den französischen Schliff, der schon damals in Belgien eindrang, mehr oder weniger absichtlich mit ihrer volkstümlichen Eigenart zur Schau tragen, vertritt Jan Siberechts (1627—1703), dem Henry Marcel nachgegangen ist, eine noch schlichtere flämische Natürlichkeit. Siberechts ist nicht eben ein großer, aber ein frischer, unbefangener Meister, dessen Naturbilder die Landschaft und das Leben der Landleute mit ihrem Vieh in ihren schlicht und treu in echtem nordisch-kühlen Lichte und wahr und doch fein empfundenen Farbenakkorden wiedergeben. Der Bauernhof von 1660 in Brüssel, das Kanalbild von 1664 in Hannover, die Bilder von 1663 und 1670 in Lille, denen sich die schlafende Hirtin in München anschließt, kennzeichnen ihn zur Genüge.

Dieser ganzen, entschieden nordisch volklich angehauchten und vorzugsweise nordisch landschaftlich aufgemachten flämischen Sittenmalerei geht eine gleichzeitige, nicht gleichwertige italienisch dreinblickende Richtung parallel, deren Meister wenigstens vorübergehend in Italien gearbeitet haben und das italienische Volksleben in allen seinen Äußerungen schildern. Die bedeutendsten dieser nicht nach Rafael oder Michelangelo schielenden Mitglieder der niederländischen „Schilderbent" in Rom waren freilich Holländer, auf die wir später zurückkommen.

Pieter van Laer von Haarlem (1582—1642) ist der eigentliche Begründer dieser Richtung, der Italiener vom Schlage Cerquozzis (S. 72) so gut beeinflußte wie Belgier vom Schlage Jan Miels (1599—1668). Weniger selbständig erscheinen Anton Goubau (1616—98), der römische Ruinen mit buntem Leben ausstattete, und Pieter van Bloemen, genannt Standaard (1657—1720), der italienische Pferdemärkte, Reitergefechte und Lagerszenen bevorzugte. Das italienische Volksleben blieb seit der Zeit dieser Meister ein Stoffgebiet, das alljährlich Scharen nordischer Maler anzog.

Nationalflämisch entwickelte sich dagegen die landschaftliche Schlachten- und Räubermalerei im Anschluß an Sebastian Vranx (S. 246) weiter, dessen Schüler Peter Snayers (1592—1667) von Antwerpen nach Brüssel zog. Snayers' frühere Bilder, wie die Dresdener, zeigen ihn in durchaus malerischen Gleisen. Später, als Schlachtenmaler des Hauses Habsburg, legte er, wie seine großen Schlachtenbilder in Brüssel, Madrid und Wien verraten, ein größeres Gewicht auf die topographische und strategische als auf die malerische Anschaulichkeit. Sein Hauptschüler war Adam Frans van der Meulen (1632—90), der Kriegsmaler Ludwigs XIV. und Professor der Pariser Akademie, der Snayers' Stil, verfeinert in der Luft- und Lichtperspektive, nach Paris verpflanzte. Im Schlosse zu Versailles und im Invalidenhotel (Musée d'artillerie) zu Paris malte er große Folgen von Wandbildern, denen es weder an formensicherer Massenbeherrschung noch an malerischer Landschaftswirkung fehlt. Auch seine Bilder in Dresden, Wien, Madrid und Brüssel, die Märsche, Städtebelagerungen, Feldlager und siegreiche Einzüge des großen Königs schildern, zeichnen sich durch helle malerische Feinfühligkeit aus. Nach Italien aber trug diese neuniederländische Schlachtenmalerei Cornelis de Wael (1592—1662), der sich in Genua niederließ, wo freilich auch er, voller im Vortrag, wärmer in der Färbung werdend, bald zur Schilderung des italienischen Volkslebens überging.

Als Schüler des jüngeren David Ryckaert gilt Peter van Bredael (1629—1719), der allerdings Italien bereist hatte. Er malte kleine, lebendig mit Menschen und Tieren ausgestattete italienische Naturbilder, wie man sie z. B. in den Museen zu Nantes und zu Lille und in der Akademie zu Brügge kennenlernt. Von seinen drei Söhnen, die Maler wurden, seien Joris van Bredael (1661 bis vor 1706) als Vater des Josef van Bredael (1684 bis 1759), der Mitglied der Pariser Akademie wurde und im Louvre durch ein „Feldlager" vertreten ist, und Alexander van Bredael (1663—1720) als Vater des Jan Frans van Bredael (1686—1750) genannt, der durch Anknüpfung an Wouwerman (S. 308), den holländischen Pferdestückmaler, einen frischen Zug in seine flämische Art brachte. Jan Frans van Bredael kennzeichnen seine Hufschmiede und sein Aufbruch zur Jagd in Dresden.

Die Nachzügler auf dem Gebiete der kleinfigurigen flämischen Sittenmalerei, wie Balthasar van den Bossche (1681—1715) und Jan Josef Horemans der Ältere (1682 bis 1759), und die Verwässerer der belgischen Schlachten- und Jagdenmalerei, wie Karel Breydel (1673—1733) und Karel van Falens (1683—1733), laden nicht zum Verweilen ein.

In der eigentlichen Landschaftsmalerei Belgiens, die der Verfasser dieses Buches in Woltmanns und seiner „Geschichte der Malerei" eingehender geschildert hat, läßt sich im 17. Jahrhundert die bodenständige, einheimische, nur leicht von südlichen Einflüssen berührte Richtung deutlich genug von der klassizistischen Richtung, die in Italien an Poussin (S. 181) und Dughet (S. 185) anknüpfte, unterscheiden. Aber auch die nationalbelgische Landschaftsmalerei

bewahrte, mit der holländischen verglichen, immer von Rubens und Brouwer abgesehen, einen etwas äußerlich dekorativen Zug; und diesem Zuge entsprechend hat die Landschaftsmalerei sich in Belgien in einem Maße wie nirgends sonst an der Ausstattung von Palästen und Kirchen mit raumschmückenden Bilderfolgen beteiligt. Hatte der Antwerpener Paul Bril (S. 243) diese Gattung doch in Rom eingeführt, und hatten später doch die zu Franzosen gewordenen Belgier François Millet und Philippe de Champagne Pariser Kirchen mit Bildern landschaftlichen Charakters geschmückt. Über Kirchenlandschaften hat der Verfasser dieses Buches schon 1890 eine besondere Abhandlung geschrieben.

Unter den Antwerpener Meistern, die ohne einladende Sonderzüge an Dughet anknüpften, ist zunächst Kaspar de Witte (1624—81), ist sodann Peter Spierinx (1635—1711) zu nennen, von dem die irrtümlich Peter Rysbrack (1655—1719) zugeschriebenen Kirchenlandschaften im Chor der Augustinerkirche zu Antwerpen herrühren, und an einem Strange mit ihnen zieht Jean Baptiste Juppin von Namur (1678—1729), auch er ein Nachahmer Dughets, der z. B. die Martinskirche in Lüttich mit biblischen Landschaften versah. Bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts aber führt Jan Frans van Bloemen (1662—1748), der Bruder Peter van Bloemens (S. 274), die Richtung weiter. Von der Klarheit der blauen Bergfernen seiner tüchtigen, stark an Dughet erinnernden, aber harten und kalten Bilder erhielt er den Beinamen „Orizzonte". Am stärksten ist er in den römischen Sammlungen vertreten. In der Villa Borghese befindet sich ein ganzer Orizzonte-Saal mit etwa fünfzig Bildern seiner Hand.

Die bodenständige belgische Landschaftsmalerei dieses Zeitraums blühte besonders in Brüssel. Ihr Stammvater war Denijs van Alsloot (um 1570—1626), der sich in seinen halb ländlichen Stadtbildern aus dem Übergangsstil zu großer Kraft, Festigkeit und Klarheit des Vortrags herausarbeitete. Sein Enkelschüler war Lukas Achtschellincx (1626—99), der sich, von Jacques d'Arthois beeinflußt, in breiter, freier, etwas fahriger Art namentlich an der Ausstattung belgischer Kirchen mit biblischen Landschaften beteiligte, die er mit dunkelgrünen Prachtbäumen und blauen Hügelfernen ausstattete. Auch Jacques d'Arthois (1613—86), der Brüsseler Hauptlandschafter, der Schüler eines sonst kaum bekannten Jan Mertens war, schmückte Kirchen und Klöster mit großen Landschaften, deren biblische Vorgänge von befreundeten Geschichtenmalern herrührten. Seine Landschaften aus der Frauenkapelle der Brüsseler Kathedrale sah der Verfasser noch in der Sakristei dieser Kirche. Kirchenlandschaften waren jedenfalls auch Arthois' umfangreiche Gemälde im Hofmuseum und in der Galerie Liechtenstein in Wien. Seine kleineren, als Zimmerschmuck gedachten Bilder, in denen sich die prächtige Waldnatur der Umgegend Brüssels mit ihren grünen Baumriesen, ihren gelben Lehmwegen, ihren blauen Hügelfernen, ihren klaren Flüssen und Weihern widerspiegelt, kann man am besten in Madrid und in Brüssel, vortrefflich aber auch in Dresden, München und Darmstadt kennenlernen. Üppig geschlossen in der Anordnung, tief, satt und frisch in der Farbe, klar in den Lüften, deren Wolken goldgelbe Lichtseiten kennzeichnen, geben sie den allgemeinen, aber doch auch nur den allgemeinen Charakter der in ihnen geschilderten Gegenden vorzüglich wieder. Brauner, wärmer, räumlich geschlossener, wenn man will, venezianischer im Kolorit als Arthois ist sein Hauptschüler Cornelis Huysmans (1648—1727), dessen beste Kirchenlandschaft das Emmausbild der Frauenkirche zu Mecheln ist. In unseren Galerien sind seine nordischen Laubwaldbilder keineswegs selten. Man findet sie in Paris und in London, in Petersburg und in Wien, in Berlin, Dresden, München und Augsburg. Zu

bezeichnen pflegte er sie nicht. Aber sie sind leicht zu erkennen. Als Schüler Achtschellinck' leitet Th. Michau (1676—1765) diese Richtung, die er mit jener anderen, buntbewegte Volksszenen in der Landschaft schildernden Richtung verquickte, kühlen Herzens, aber warmer Färbung bis über die Mitte des 18. Jahrhunderts herab.

Natürlich wurde in der Hafenstadt Antwerpen auch das Seestück weiterentwickelt. Die Bewegung zur Freiheit und Naturfrische des 17. Jahrhunderts, die sich auch hier vollzog, haben wir (S. 243) bereits bis zu den Küsten- und Seeschlachtenbildern Andries van Ertvelts (1590—1652) verfolgt. Einen Schritt weiter als dieser gingen die Brüder Gillis (1612 bis 1653), Buonaventura (1614—52) und Jan Peeters (1624—77), von denen Gillis und Buonaventura Peeters gemeinsam die große Schlacht von Callao im Rathause zu Antwerpen und das noch etwas leblose Seestück in der Düsseldorfer Akademie malten. Allein malte Gillis so reizvolle Landschaften wie die Wassermühle in Amsterdam, malte Buonaventura Peeters aber eine Reihe so frischer Seestücke, wie das Dresdener von 1643, dessen gelbgraue Wolken sich über grauem Wasser vom blauen Himmelsgrunde abheben. Später, wie in seiner Landschaft mit der Flucht nach Ägypten von 1651 in Würzburg und in seinem orientalischen Seehafen in Dresden, wurde er einheitlich toniger in der Färbung, aber auch dünner und verblasener im Vortrag. Daß auch Jan Peeters eine ähnliche Wandlung durchmachte, zeigt sein früher Seesturm in Schwerin, verglichen mit seinem Seestück von 1667 in Kassel. Von den jüngeren belgischen Seemalern war Hendrik Minderhout (1632—99), der vorzugsweise orientalische Seehäfen, wie die Bilder in Dresden von 1673, in Antwerpen von 1675, mit schillerndem Sonnenlicht in den Wellen malte, der tüchtigste. Die Weiterentwickelung der Seemalerei war damals schon vollends in holländische Hände übergegangen.

Um so kecker und frischer pflegten die Belgier das eigentliche Tierstück, das Fruchtbild, das Stilleben und das Blumenstück. Weiter als Snyders (S. 264) aber brachten auch Jan Fyt (1611—61), der eindringliche und geschmackvolle Antwerpener Maler und Radierer der lebenden und toten Tierwelt, und Adriaen van Utrecht (1599—1652), der alle Einzelheiten sorgfältig durchbildende und bildmäßig zusammenschließende Maler von Küchen- und Fruchtstücken, es nicht, und weiter als unter Jan Brueghel dem Älteren (S. 245) kam auch die eigentliche Blumenmalerei in Antwerpen wenigstens nicht aus eigenen Kräften. Selbst Brueghels Schüler auf diesem Gebiet, Daniel Seghers (1590—1661), übertraf seinen Meister vielleicht an Breite und Pracht der raumkünstlerischen Anordnung, nicht aber an Verständnis des Formenreizes und Farbenschmelzes der Einzelblumen. Immerhin zeigen Seghers' Blumenkränze um die Madonnen der großen Figurenmaler und seine selteneren selbständigen Blumenstücke, wie die Silbervase in Dresden, eine klare, lichtkühle Vollendung, die ihresgleichen sucht. Wenn Antwerpen im 17. Jahrhundert als der Vorort der niederländischen Frucht- und Blumenmalerei erscheint, so verdankt es das jedoch nicht sowohl einheimischen Meistern als dem großen Utrechter Jan Davidsz de Heem (1606—84), der nach Antwerpen übersiedelte und hier auch seinen in Leiden geborenen Sohn Cornelis de Heem (1631—95) zum Antwerpener Meister erzog. Aber gerade sie, die berühmtesten Frucht- und Blumenmaler, erweisen sich durch die unendlich eingehende Liebe, die sie allen Einzelheiten ihrer Darstellungen widmen, und durch die malerische Kraft der innerlichen Verschmelzung aller dieser Einzelheiten als Meister holländischen, nicht belgischen Gepräges. Wir kommen unter den Holländern auf sie zurück.

An Wechselwirkung fehlte es, wie wir gesehen haben, der flämischen Malerei weder mit der holländischen, noch mit der italienischen, noch mit der französischen Kunst. Die Flamen wußten das unmittelbare, intime Sehen der Holländer, die pathetische Eleganz der Franzosen, die raumkünstlerische Formen- und Farbenfreude der Italiener zu würdigen, gaben sich aber, von einigen Überläufern und Einzelerscheinungen abgesehen, in ihrer eigenen Kunst doch im Grunde stets als sich selbst, als innerlich und äußerlich zu einem Viertel, doch auch nur zu einem Viertel romanisierte germanische Niederländer, die Natur und Leben kraft- und schwungvoll bewegt, aber auch dekorativ wirkungsvoll aufzufassen und wiederzugeben verstanden. In der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts ist gerade die flämische Malerei dann offensichtlich im Begriffe zu erlahmen. Mit der französischen Sprache ergriff auch der französische Geschmack immer weitere Kreise des belgischen Volkes, dessen flämischer Charakter sich allmählich immer weiter verflüchtigte. Was aber die großen belgischen Meister der Blütezeit zur Verschmelzung süd- und nordeuropäischer Kunstempfindung, wie Rubens, und zur Vermählung holländischer und flämischer Kunstweise, wie Brouwer, getan haben, ist vorbildlich für alle Zeiten geworden. Mögen die wenigen, wirklich bodenständigen Kunstwelten, die die Geschichte kennt — die holländische gehört zu ihnen —, an Unmittelbarkeit der Empfindung und der Wirkung allen übrigen vorzuziehen sein, so zeigt die reifste belgische Kunst dieses Zeitraums doch mit besonderer Deutlichkeit, daß es möglich ist, die Errungenschaften anderer Kunstwelten voll und ganz zu verwerten, ohne sein volkliches Kunstempfinden aufzugeben. Trotz aller italienischen Eindrücke, die Rubens verarbeitet hat, würde kein Kenner auf den Gedanken kommen, seine Schöpfungen für italienisch zu halten. Sie sind durch und durch flämisch geblieben.

II. Die holländische Kunst von 1550 bis 1750.

1. Vorbemerkungen. — Die holländische Baukunst dieses Zeitraums.

Selbständiger als in Holland ist die neuzeitliche Kunst in keinem anderen Lande dem heimischen Boden entsprossen; und noch enger als die holländische ist höchstens die altägyptische Kunst mit der landschaftlichen Natur ihrer Umwelt verwachsen. Uneingeschränkt gilt dies freilich nur von der holländischen Malerei dieses Zeitraums, ja eigentlich nur von einer bestimmten Richtung dieser Malerei; und nichts liegt uns ferner, als unsere Augen gegen die andere, die antikische, in Italien verankerte, mit dem barocken Zeitstil gehende Richtung der holländischen Kunst zu verschließen, die, wie Martin wieder bestätigt hat, sich überall neben die wirklichkeitsfrohe volkliche Richtung drängte, vielfach den Ton angab und von den Gelehrten und Dichtern als die wahre Kunst gefeiert wurde. Maßgebend für die Nachwelt ist aber nur die frische bodenständige Richtung der holländischen Kunst des 17. Jahrhunderts; und die Nachwelt hat das Recht, die Kunst jedes Volkes und jeder Zeit zunächst nach ihren dauernden, noch nach Jahrhunderten weiterwerbenden Werten zu beurteilen.

Der staatlichen Unabhängigkeit, die Holland sich in langen, blutigen Kämpfen errungen hatte, folgte zunächst die kirchliche Freiheit, folgte aber alsbald auch die Selbständigkeit auf allen Gebieten des Wirtschaftslebens, der Wissenschaften und der Künste. Holland wurde eins der reichsten, eins der gelehrtesten und, auch künstlerisch angesehen, eins der schaffensfreudigsten Länder Europas. Indessen erklärt schon der Umstand, daß Holland zu einem Hauptsitze der Altertumswissenschaft wurde, die Bedeutung, die die klassizistische und neurömische Kunstrichtung

hier neben der nationalen behielt. Zahlreiche Gebildete sahen nur in jener das Heil der Kunst; und zahlreiche Künstler meinten nach wie vor, zur Weihe ihres Strebens nach Italien pilgern zu müssen. Aber die nüchterne, klare, besonnene Art, wie der Klassizismus (in der Baukunst) und der barock angehauchte Italismus (in der Bildhauerei) aufgenommen und verarbeitet wurden, war holländisch genug. Auch der Klassizismus der Holländer gehört daher zu ihrer Nationalkunst des 17. Jahrhunderts. Anderseits zogen stammverwandte flämische Künstler scharenweise nach Holland, um hier zu arbeiten; und soweit diese ihres Glaubens wegen oder einem Zuge des Herzens folgend die Grenze überschritten, wurden sie rasch zu Holländern und beteiligten sich sogar lebhaft an der Ausbildung der naturnahen holländischen Volkskunst. Die flämischen Meister hingegen, die ihrer Kunst wegen nach Holland berufen wurden, vertraten meist die vom Süden beeinflußte, mehr raumkünstlerische belgische Richtung, die die volkstümliche holländische Kunst für gewisse Zwecke ergänzte oder ersetzte.

Die Unterschiede der nordniederländischen von der südniederländischen Sinnesart konnten wir, wenn auch nur leise und mehr empfindbar als greifbar, schon in den darstellenden Künsten (Bd. 4, S. 13 und 39) des 15. Jahrhunderts erkennen. Aber erst die vollkommene Befreiung der nördlichen Provinzen von den alten Mächten richtete die Blicke der holländischen Künstler so unabhängig von vorgefaßten Meinungen und überlieferten Eindrücken auf die Außenwelt, die sie umgab, und in die Innenwelt, die sich in ihnen auftat, daß aus beiden eine neue Kunstwelt hervorging, die sich wesentlich von der ihrer blutsverwandten südlichen Nachbarn unterschied.

Gegen Ende des 17. Jahrhunderts gewannen die südlichen Mächte freilich auf allen Gebieten der holländischen Kunst erneuten Einfluß. Während der größeren ersten Hälfte dieses Zeitraums aber herrschte auf ihren meisten Gebieten doch die naturfrische volkliche Richtung, deren Wirklichkeitssinn nicht nur den Quellen des holländischen Reichtums, dem Seehandel und der Weidewirtschaft, nachging und die holländische Landschaft mit ihren Strandbildern, ihren Stadtbildern, ihren weiten, von Kanälen durchschnittenen Viehweiden widerspiegelte, sondern auch der Kraft und der Freiheitsliebe des holländischen Bürgertums, seiner Schützen, seiner Seehelden und seiner Geistesgrößen Ausdruck lieh. In der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts zehrte Holland dann in staatlicher, wirtschaftlicher und künstlerischer Beziehung von dem Vermögen, das es im 17. Jahrhundert dem heimischen Boden und dem heimischen Meere, dem dieser entstammte, abgewonnen hatte. Nur ausnahmsweise aber schuf die holländische Kunst jetzt noch neue Dauerwerte.

Für die Gesamtgeschichte der holländischen Kunst dieses Zeitraums kommen, außer den alten Büchern von van Mander, Houbraken, de Bie, van Gool und Weijerman, nur noch die niederländischen Künstlerlexika von Immerzeel, von Kramm und von Wurzbach, vor allem aber die namentlich in der Zeitschrift „Oud Holland" niedergelegten Arbeiten von Bredius, Hofstede de Groot und anderen in Betracht, denen W. v. Bode sich wegweisend auf fast allen Gebieten gesellt hat. Das Schrifttum der Einzelgebiete werden wir bei ihrem Betreten streifen.

Vier Hauptphasen folgten einander in der holländischen **Baukunst** dieses Zeitraums, deren Geschichte Galland eindringlich dargestellt, Weißman neuerdings hier und da berichtigt hat. In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts bildete sich jener Mischstil aus nördlichen und südlichen Bestandteilen, den wir als niederländische Renaissance zu bezeichnen pflegen; die Wege wies jetzt zunächst noch die flämische Baukunst; ein besonderer holländischer Charakter aber begann auch in der Baukunst sich allmählich zu entwickeln. Während des ersten Drittels

des 17. Jahrhunderts blühte die völkisch gewordene holländische Renaissance, die die Einzelmotive der Mittelmeerkunst selbständig umgestaltete, aber nur nebensächlich verwandte, um Werke zu schaffen, die ihrer Gesamterscheinung nach auf eigenen Füßen stehen. Bis über das zweite Drittel des Jahrhunderts hinaus hatte dann gerade in der holländischen Baukunst jener Klassizismus die Vorhand, der sich an Vignola, Palladio und Scamozzi hielt, ja über diese hinaus ahnend und tastend nach größerer Schlichtheit strebte, die leider rasch in Kälte und Nüchternheit auslief. Während des letzten Viertels dieses Jahrhunderts aber kämpften auch in der holländischen Baukunst Nüchternheit und Schwulst einen unfruchtbaren Scheinkampf, dem schließlich das eindringende Franzosentum ein Ende machte.

Im Vollgenusse des Handels und Wandels, die der jungen Freiheit entsprossen, dehnten und reckten sich die holländischen Städte, deren vielfach überbrückte, von Fahrwegen mit Baumreihen vor Giebelhäusern eingefaßte Wasserstraßen so eigenartig malerisch und anheimelnd dreinschauen. Den Werdegang der holländischen Städteanlagen hat Eisler an dem Beispiel Haarlems anschaulich geschildert. In manchen Städten erhoben sich neue Kirchen, Rathäuser, Stadtwagen, Fleisch-, Korn- und Weinhäuser, überall entstanden neue Reihen schmucker, hochgegiebelter Wohnhäuser. Der Ziegelbau über eingerammten Pfählen, der dem heimischen Boden entsproß, bildete die Grundlage des Aufbaues. Wohnhäuser wurden oft nur aus Ziegeln errichtet. Reiner Hausteinbau war selten. Rasch aber entwickelte sich seit der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts jener Mischstil, der rote Backsteinbauten mit hellen Hausteineinfassungen bevorzugte, aus denen auch die Tür- und Fensterumrahmungen bestanden, zum holländischen Nationalstil. Läßt sich diese Bauart schon während der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts an einzelnen Gebäuden in Dordrecht und in Delft, in Utrecht und in Amsterdam wahrnehmen, so wurde sie doch erst in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts namentlich durch den bedeutenden Baumeister und Bildhauer Cornelis Bloemaert (1525 bis nach 1595) von Bergeij, der sich in Utrecht niedergelassen hatte, zur Blüte gebracht. Als seine Besonderheit sieht Galland die Bauart mit wechselnden Ziegel- und Hausteinstreifen und die Fassadengliederung durch vortretende Blendbogen an, in die z. B. am Lagerhaus der Wijnstraat Nr. 70 zu Dordrecht, das Galland ihm zuschreibt, noch 1558 ein spätgotischer Kleeblattbogen geschlagen ist. Echte Renaissanceformen erscheinen dagegen an Bloemaerts bedeutendstem Werke, der Kanzel der Kathedrale zu Herzogenbusch (1570), noch in schlichter, vornehmer Gestalt.

Der holländische Charakter wird bei meist getreppten oder geraden, seltener flämisch geschweiften Giebeln mehr und mehr durch den Ziegelbau mit Hausteingliederungen, die oft als wagerechte Riegel über die Pilaster hinlaufen, bedingt. Das vorgelegte Halbsäulen- oder Pilastergerüst wird dabei oft wieder auf das obere Stockwerk oder gar den Giebel beschränkt, manchmal auch ganz beiseite gelassen, so daß die Renaissance- oder Barockformen nur in den Tür- und Fensterumrahmungen und den Hauptgiebeln vorklingen. Innerhalb dieses Stils vertreten einige Bauten im Anschluß an jene frühklassizistische Utrechter Richtung (Bd. 4, S. 520) einen eigenartigen, kraftvollen Stil mit malerisch reich belebten Schauseiten: so das Sint Jans-Gasthaus zu Hoorn, das keine Säulenordnungen, wohl aber klassische, flache Dreieckgiebel über den Fenstern und einen getreppten Hauptgiebel zeigt, dessen Stufen durch sitzende Gestalten gefüllt sind; so die prächtige Käsewage von 1582 in Alkmaar (Abb. 134), deren Rustika-Erdgeschoß von Rundbogentüren durchbrochen ist, während das toskanische Obergeschoß unter den ionischen und korinthischen Giebelgeschossen vier Sandsteinriegel über seine Pilaster hinwegführt; so aber auch das schmucke, kraftvolle Haager Rathaus (1565) mit seinem

in eine Loggia verwandelten Dachgiebel, seinem kräftigen, durch geriegelte Pilaster gegliederten Hauptgeschoß, seinem schlichten, von Giebelfenstern durchbrochenen Haustein-Erdgeschoß und seinem reichen Rundbogenportal, dessen Stellung seitwärts von der Fassadenachse durch den stattlichen Eckturm wieder ausgeglichen wird. Nur sein Hauptgeschoß und dessen Giebelaufsatz sind mit halbwegs antik dreinblickenden Pilaster- und Halbsäulenstellungen geschmückt. Eine Reihe nordholländischer Bauten sucht dem Ziegelbau mit Hausteinzutaten sogar farbige Reize zu entlocken. Farbiges Ziegelmosaik vertritt dann den Haustein. Grünglasierte Muster auf rotem und rote auf gelbem Grunde zeigen einzelne Häuser in Monnikendam und Edam. Ein Haus in Delft hat einen gelb-weiß-rot gemusterten Fries von 1585.



Abb. 134. Die Käsewage zu Alkmaar.
Nach Photographie der Holländischen Reichskommission.

Aus dem Ziegelbau mit Hausteinverbrämungen erblühte dann eben jener nationalholländische Baustil, der in Lieven de Keys (um 1560 bis 1627) prächtiger Fleischhalle zu Haarlem von 1602 seinen Höhepunkt erreicht. Auf dem Wege dahin liegt zunächst eine Reihe hübscher Rathäuser, wie die zu Oudewater (1580), zu Franeker (1591), zu Venloo (1598) und vor allem das feinfühlig entworfene Rathaus zu Leiden von 1597, das ein Frühwerk eben Lieven de Keys ist. Lieven de Key war freilich in Gent geboren, also Flame, wurde aber nach einem Aufenthalt in England 1593 Stadtsteinmetz in Haarlem. Sein Rathaus zu Leiden wirkt besonders durch seinen reichen, hochgegiebelten Mittelbau, zu dem eine Freitreppe hinanführt. Ihm folgt im 17. Jahrhundert, wenn wir zunächst bei den Rathäusern bleiben, besonders klar gegliedert und stramm zusammengefaßt, das zierlich getürmte Rathaus zu Bolsward (1614), dessen hoch emporgeführter, mit stattlicher Freitreppe geschmückter Giebelvorbau malerisch aus der Mitte der Fassade gerückt ist. Daß die schlanken, gerieften, mit Riegelbändern überspannten Halbsäulen seines Obergeschosses ionisch sein wollen, entdeckt man erst bei näherer Prüfung. Das Gebäude ist holländisch vom Sockel bis zur Turmspitze. Auch das stattliche Rathaus zu Zütphen (1618—27) zeigt nur im Obergeschoß Pilastervorlagen, die hier toskanisch sind. Unmittelbar neben ihm erhebt sich, wie zugehörig, der schöne Weinhausturm mit dem reichen, holländisch-barocken Portal seines



Tafel 43. Lieven de Keys „Fleischhaus“ in Haarlem.

Nach Photographie.



Tafel 44. Hendrik de Keysers Westerkerk in Amsterdam.

Nach Photographie.

Erdgeschosses, mit der zweiflügeligen Freitreppe, die zur Rundbogenhalle seines ersten Obergeschosses emporführt, mit den vier schlanken, freistehenden Ecksäulen, die am ersten Achteckgeschoß den Übergang vom Viereck vermitteln, und mit der flachen Achteckkuppel, deren ausgebaute Spitze das Gebäude krönt.

Als der eigentliche Musterbau der holländischen Hochrenaissance aber gilt, wie gesagt, Lieven de Keys Fleischhaus in Haarlem (Taf. 43), dessen Pilastervorlagen, die auf die Giebelaufsätze beschränkt sind, kaum noch als solche wirken. Der Bau wurde 1603 vollendet: eine Halle, die durch toskanische Rundsäulen in zwei Schiffe geteilt wird! Über den Rundportalen und Rechteckfenstern fächerförmig eingelegte Hausteinbogen! Eigenartig profilierte, mit vorspringenden Hausteinkörpern und Kandelaberfialen verzierte Stufengiebel! Alles ist in festen, knappen, gedrungenen Formen gehalten und doch malerisch zusammengeschlossen. Auf Lieven de Key wird vielleicht mit Recht auch das kraftvolle Stufengiebelhaus am Galgewater zu Leiden (1612) zurückgeführt, das völlig auf Pilaster verzichtet; und sicher hat er den feinen Turm der Annenkirche in Haarlem (1612) entworfen. Über den vierseitigen, mit einer Balustrade abgeschlossenen Untergeschossen verjüngen sich noch einige achtseitige Obergeschosse; unter der geschweiften Kuppel öffnet sich eine Rundbogenhalle, die sich, reich verschnörkelt, unter der ausgebauchten Spitze kleiner wiederholt. Das Ganze wirkt überreich, aber kleinkünstlerisch stramm und zierlich zusammengefaßt; es ist ein Muster jener geschweiften, zugespitzten, durchbrochenen holländischen Renaissancetürme, die für weite Strecken Norddeutschlands vorbildlich wurden. Vielfach beteiligte Key sich auch am Haarlemer Wohnhausbau. Die Tudorbogenblendungen (Bd. 4, S. 65), die manche Häuser zeigen, hatte Key in England kennengelernt.

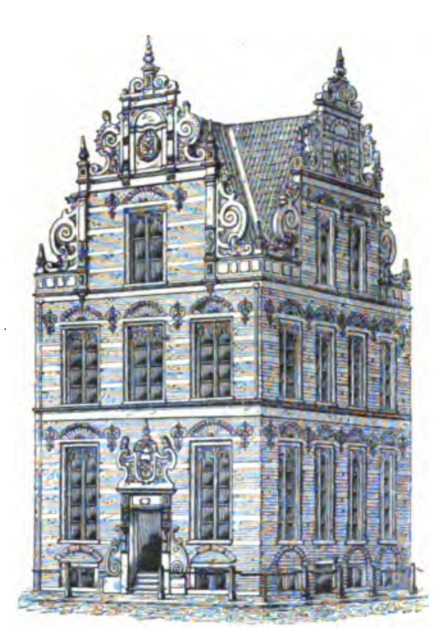


Abb. 135. Die Goldwage in Groningen. Nach G. Galland, „Die Renaissance in Holland". Berlin 1882.

Auf den reichen, von eingerollten Linien begrenzten Hauptgiebel, wie Lieven de Keys Fleischhaus, beschränkt ihre toskanischen Pilastervorlagen auch die großzügige „Goldwage" in Groningen (1635; Abb. 135), deren hohe, noch mit Resten gotischen Maßwerks abgeschlossene Fenster durch die breiten Muscheln ihrer Entlastungsbogen — ein Groninger Sondermotiv — ihr eigenartiges Gepräge erhalten.

Bauten, die völlig auf Pilasterordnungen verzichten, wie jenes Johannishospital in Hoorn (S. 49) und jenes mit getrepptem Giebel geschmückte Wohnhaus am Galgewater zu Leiden (1612), sind auch die barock gegiebelte „Münze" zu Enkhuyzen und die meisten Bürgerwohnhäuser Hollands, in denen man auch jetzt noch einen süd- und einen nordholländischen Stil unterscheidet. In Nordholland fehlen wenigstens anfangs jene Dordrechter Blendengliederungen, die von Kragsteinen aufsteigen, werden die Staffelgiebel aber durch geschwungene Zwickel bereichert. Als flämische Giebel gelten jene reich mit halbbarocken Motiven geschmückten, in der Regel geschweiften Giebel, wie sie am Haarlemer Fleischhaus in holländischer Umbildung erscheinen.

Was Lieven de Key in Haarlem erreichte, führte Hendrik de Keyser von Utrecht (1565

bis 1621), der Begründer der Amsterdamer Bauschule, in der jungen Großstadt an der Amstel durch. Auch als Bildhauer berühmt, gilt de Keyser als der Großmeister der Blütezeit der holländischen Baukunst. Er war Schüler Cornelis Bloemaerts (S. 279) gewesen, entwickelte sich dann in ähnlicher Richtung wie Lieven de Key, um schließlich schon dem Klassizismus die Bahnen zu bereiten. Die Ausführung seiner Entwürfe lag vielfach in den Händen des Cornelis Danckerts de Ry und des Hendrik Jacobsz Staets, die bald als seine Genossen, bald als seine Nebenbuhler erscheinen. Seine spätere Entwickelung spiegelt sich in der „Architectura moderna" wider, die Salomon de Bray 1631 veröffentlichte. Dem Amsterdamer Wohnhausbau, dem de Keyser sein Gepräge gab, führte er die Dordrechter Blendengliederung zu. Seit 1595 war er Amsterdamer Stadtsteinmetz.

Außerordentlich bedeutsam wurde de Keysers Tätigkeit für die Entwickelung des reformierten Kirchenbaues. Den Chor, der keinem Bedürfnis der reformierten Predigtkirchen entsprach, ließ er von Anfang an weg. Im übrigen bezeugen seine Amsterdamer Gotteshäuser seine Fortschritte im Kirchenbau. Die Zuiderkerk (1603—11) ist ein schlichter, querschiffloser Rechtecksaal, den zweimal fünf toskanische Säulen in drei Schiffe teilen und rohe Holzgewölbe überdecken. In der Westerkerk (1620—38; Taf. 44) ging de Keyser zu einem reicheren Aufbau mit zwei Querschiffen über, die zwar über das Rechteck des Grundrisses nicht hinaustreten, um so mächtiger aber über den niedrigen Seitenschiffen aufragen. Die inneren Stützen sind toskanische Dreisäulenbündel. Die Oberwand ist von innen mit ionischen Pilastern, von außen mit ionischen Halbsäulen geschmückt. Schließlich kam der Meister zu der Einsicht, daß der protestantischen Predigtkirche der Zentralbau am angemessensten sei. Seine Noorderkerk (1620—23) errichtete er auf dem Grundrisse eines griechischen Kreuzes. Vor den Vierungspfeilern stehen toskanische Rundsäulen. Die Ecken hinter den Viereckpfeilern sind, abgeschnitten, nach innen gezogen, so daß eine Art achtseitigen Umgangs entsteht. Über der Vierung erhebt sich der Turm.

Unter den früheren großen weltlichen Gebäuden de Keysers ragt sein Hof des „Ostindischen Hauses" (1606) zu Amsterdam hervor, dessen alter einheimischer Ziegel-Hausteinstil alle echt klassischen Einzelformen verschmäht. Die geschweiften, oben jedoch mit kleinen Balustraden bekrönten Giebel und die stattlichen Portale sind mit noch ziemlich strengem, aber dünnem Rollwerk geschmückt. Des Meisters Amsterdamer Börsenbau (1608—11) hat sich leider nicht erhalten. Im vollsten Gegensatze zu seinem Hofe des „Ostindischen Hauses" aber kehrt seine Rathausfassade in Delft (1618) zur klassischer wirkenden, zweigeschossigen, unten dorischen, oben ionischen Pilastergliederung zurück. Zu den letzten, recht eklektisch dreinschauenden Amsterdamer Schöpfungen de Keysers gehört das stattliche „Haus mit den Köpfen", die nachmalige Handelsschule. Seine Schüler und Nachfolger lenkten bald vollends in andere Bahnen ein. An de Keysers Noorderkerk schloß sich, von anderer Hand entworfen, als Zentralkirche 1639 die Marekerk zu Leiden, die ein Achteck mit Umgang bildet, 1647 aber die Oosterkerk zu Amsterdam an, die aus einem Quadrat mit vierseitigem Umgang besteht. Man sieht, daß der protestantische Zentralbau, der sich vor 1620 auch in Deutschland nicht nachweisen läßt, in Holland Schule machte.

Wohlvorbereitet von den Gelehrten, zu denen die Baumeister sich von jeher gehalten, löste im zweiten Drittel des 17. Jahrhunderts der antikisierende Klassizismus den barock angehauchten Eigenstil in der holländischen Baukunst ab. Mit dem gleichzeitigen prunkvolleren



Tafel 45. Jakob van Kampens Rathaus (Schloß) in Amsterdam.

Nach Photographie.



Tafel 46. Artus Quellinus' des Älteren Reliefwand im Amsterdamer Rathaus.

Nach Photographie.

französischen Klassizismus, dessen Hauptwerke jünger sind, hängt dieser holländische Klassizismus, der selbst aus den Quellen schöpfte, nicht zusammen. Selbstverständlich aber treten bestimmte künstlerische Persönlichkeiten als seine Schöpfer und Träger hervor.

Sein Begründer war Jakob van Kampen von Amersfort (1598—1657), der sich, nachdem er Italien besucht hatte, um 1630 in Amsterdam niederließ. Schon jene „Architectura moderna" von 1631 enthält die Abbildung seiner grundlegenden klassizistischen Schöpfung in Amsterdam, des breitgedehnten Koymansschen Wohnhauses an der Keysersgracht, das mit dem Hochgiebel- und Blendarkadenstil völlig brach. Eine achtfensterige Schauseite mit schmucklosen Rundbogentoren im Sockelgeschoß, darüber ein ionisches, über diesem ein korinthisches Pilastergeschoß, zuletzt ein dorisches Halbgeschoß: alles klar, verständig, einwandfrei; es fehlt sogar jeder Portalschmuck, der bisher oft als Hauptsache erschienen war. Kampens wichtigste Schöpfung ist das mächtige neue Rathaus zu Amsterdam (1648—55; Taf. 45), das, bezeichnend genug, im 19. Jahrhundert zum Residenzschloß der holländischen Könige wurde. Im 17. und 18. Jahrhundert wurde es als „achtes Weltwunder" gefeiert. Von außen ist es so einförmig wie möglich. Auch hier ein schlichtes Sockelgeschoß mit schmucklosen Rundbogeneingängen; darüber zwei hohe, 23 Fenster breite, völlig gleichgestaltete korinthische Hauptgeschosse, in die zwei Halbgeschosse einbezogen sind. Über dem sieben Fenster breiten Mittelbau, der mit niedrigem griechischen Dreieckgiebel bekrönt ist, ragt der Kuppelturm mit achtseitiger Rundbogenhalle empor. Kunstvoller wirkt das Innere mit seiner großartigen Raumverteilung, seinen bedeutend gegliederten Marmorsäulen, seinem reichen plastischen und malerischen Schmucke (Taf. 46), auf den wir zurückkommen. Als Ganzes steht das Gebäude jedenfalls im vollsten Richtungsgegensatze zu den gewaltigen Schöpfungen des holländischen Malers Rembrandt, die gleichzeitig entstanden. An seiner Ausführung im einzelnen arbeiteten unter van Kampen bis 1647 der Architekt Pieter Post (1598 bis nach 1668), bis 1653 Hendrik de Keysers jüngerer Sohn Willem de Keyser (1603 bis nach 1680) und der Bildhauer Symon Bosboom von Emden (1614—62), der Verfasser eines Buches über die Säulenordnungen, dann aber auch Daniel Stalpaert (geb. 1615), dessen Bedeutung überschätzt worden ist. Mit diesen Meistern hat namentlich Weißman sich befaßt. Schließlich finden wir auch Hendrik de Keysers älteren Sohn Thomas de Keyser (1595/97 bis 1667), der berühmter als Maler (S. 316) denn als Baumeister ist, am Rathaus beschäftigt, dem er, nicht eben glücklich, das etwas kleinliche Türmchen aufsetzte.

Den Spuren Jakob van Kampens folgte, fruchtbarer als er, zunächst jener Pieter Post von Haarlem, der 1637 mit dem Prinzen Johann Moritz in Brasilien weilte, wo er Olinda in Pernambuco mit Bauten geschmückt haben soll. In Holland beteiligte er sich, außer am Amsterdamer Rathausbau, vor allem an dem Bau der palastartigen Landhäuser, nach denen der wachsende Wohlstand verlangte. Sein Werk ist das anmutige „Moritzhaus" (1644), das jetzige Museum, im Haag, dessen hohe ionische Pilaster unter breitem Mittelgiebel die beiden Hauptgeschosse der Schauseite palladianisch zusammenfassen. Von ihm rührt das „Haus im Busch" beim Haag her, das Sommerschloß der Prinzessin Friedrich Heinrich (seit 1645), dessen Mittelsaal durch seinen Gemäldeschmuck berühmt ist. Seine Hauptschöpfung ist das schön getürmte Rathaus zu Maastricht (1659—63). Zu Posts letzten Arbeiten aber gehört die strenge, schlicht dorische, in ihrer ganzen Breite mit flachem Dreieckgiebel bedeckte Stadtwage zu Gouda (1668), deren einzigen Fassadenschmuck das große Steinrelief in der Mitte des Obergeschosses bildet.

Der Dritte im Bunde, **Philipp Vingboons** (1608—75), war der Lieblingsbaumeister der wohlhabenden Amsterdamer Bürger seiner Zeit, denen er zahlreiche Stadt- und Landhäuser errichtete. Der Nüchternheit seiner Pilasterbauten, deren Klassizismus oft schon recht fraglicher Natur ist, sucht er durch die häufige Verwendung der kräftig barocken Kartuschen des Utrechters Crispin van der Passe aufzuhelfen, dessen „Officina arcularia" 1642 in Amsterdam erschien. Landhäuser pflegte Vingboons mit korinthischen Pilastern und Tempelgiebeln auszustatten. Sein Palast des Jan Huydekooper am Singel zu Amsterdam entstand schon 1639. Als sein völligst klassizistisches Gebäude dieser Art gilt das sogenannte „Trippenhuis" am Kloveniersburgwal (1662), das von einigen einem anderen Meister zugeschrieben wird. Mächtig werden seine drei Obergeschosse durch durchgehende korinthische Pilaster zusammengefaßt. Barocke Anklänge zeigen nur die kartuschenartigen Fensteraufsätze, die im ersten Stockwerk mit klassizistischen Giebelaufsätzen wechseln.

Den drei Hauptmeistern des holländischen Klassizismus des 17. Jahrhunderts, van Kampen, Post und Vingboons, reihen sich einige minder berühmte Baukünstler an, von denen die Mitarbeiter am Amsterdamer Rathaus schon genannt sind. **Daniel Stalpaert** entwarf 1658 aber auch die klassizistische Schauseite des „Ostindischen Hauses", dessen Hoffassaden zu de Keysers Meisterwerken (S. 282) gehörten. **Arent Adriaansz van 'sGravesende**, der Stadtbaumeister von Leiden, schuf 1639 den ersten Entwurf der 1648 vollendeten Marekerk in Leiden (S. 282), der ersten Kuppelkirche Hollands, deren Inneres übrigens von Rundsäulen getragen wird. **Conraet Roleffs** erbaute 1660—64 die Noorderkerk in Groningen, die sich offenbar de Keysers Noorderkerk in Amsterdam zum Vorbild genommen hatte. **Adriaan Dorsman** (um 1625 bis 1682) endlich errichtete 1668 die kreisrunde lutherische Kirche am Singel zu Amsterdam, in der die Bemühungen de Keysers um den protestantischen Zentralkirchenbau nüchtern, aber folgerichtig ausklingen.

Während des letzten Viertels des 17. Jahrhunderts entstanden in Holland nur noch wenige öffentliche Neubauten von künstlerischer Bedeutung. Das Rathaus zu Enkhuizen, das 1688 erbaut wurde, zeigt, wie unselbständig diese Zeit die monotone Nüchternheit des Außenbaues des Amsterdamer Rathauses überbot. Auch die Amsterdamer Wohnhäuser wurden äußerlich immer kunstärmer und schmuckloser. Die Innenräume aber wurden gleichzeitig anspruchsvoller angeordnet und immer reicher in dem von Jahrzehnt zu Jahrzehnt wechselnden Zeitstil ausgestattet, auf den nunmehr der französische Ausstattungsstil Ludwigs XIV. einzuwirken begann. Charakteristisch ist die Ausstattung des „Binnenhofes" des Haager Grafenpalastes, dessen sogenannte „Treveskammer" (1697) die Raumkunst der Versailler Schlösser zur Voraussetzung hat.

Von der holländischen Baukunst der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts ist nicht viel zu berichten. Nicht, daß nicht überall im Lande gelegentlich gebaut, gemeißelt und geschnitzt worden wäre. Aber den Werken fehlt es an selbständigem Charakter und künstlerischem Schwung. Öffentliche Bauten von Bedeutung waren selten geworden. Die Privatwohnbauten aber, die bei noch wachsendem Reichtum an Großräumigkeit zunahmen, kehrten den nüchternsten Backsteinstil nach außen, um in ihren Innenräumen den aus Frankreich eingeführten raumkünstlerischen Stilarten erst der Zeit Ludwigs XIV., dann der Zeit Ludwigs XV., schließlich der Zeit Ludwigs XVI. zu huldigen. Die Abhängigkeit von Frankreich war bewußt und allgemein.

Der glatte Maler **Adriaen van der Werff** (S. 356; 1659—1722) zeigt sich auch als Baumeister vom französischen Klassizismus mit leicht holländischer Färbung beseelt.

Wahrscheinlich ist die Börse von Schiedam (1718), deren quadratischer Hof durch dorische und ionische Pilaster gegliedert ist, sicher ist die Börse von Rotterdam (1727) sein Werk. Der Rotterdamer Bau wendet sich, ganz aus Bruchsteinen erbaut, mit drei überkuppelten, durch niedrigere Zwischenflügel verbundenen Pavillons nach außen, umschließt aber einen (später überdeckten) Hof, den Säulenhallen umgeben. Deutlicher den eingeführten Stil Ludwigs XIV. zeigt der Palast des Barons Wassenaer-Oldam im Haag. Weitere Beispiele würden unsere Kenntnis nicht fördern.

2. Die holländische Bildnerei von 1550 bis 1750.

Wenn die vom Joche der Fremdherrschaft befreiten Nordniederländer, die ihren flämischen Brüdern an malerischer Begabung im eigentlichsten Sinne des Wortes überlegen waren, auf dem Gebiete der Bildhauerei hinter der Fülle und Pracht der südniederländischen Leistungen zurückblieben, so lag das wohl zunächst an der Abneigung der reformierten Kirche gegen plastischen Bildschmuck. Duldeten die protestantischen Kirchen Hollands, von den aus Holz geschnitzten Kanzeln, Gestühlen und Orgelbrüstungen abgesehen, plastische Bildwerke doch nur an den Grabmälern, die in ihnen errichtet wurden. Aber auch viele der besten Grabmäler der holländischen Kirchen wurden von belgischen Bildhauern ausgeführt; und wenn den Holländern der Ruhm bleibt, mit der bildnerischen Ausschmückung des Amsterdamer Rathauses die großartigste Schöpfung weltlicher Bildnerei in den Niederlanden ins Leben gerufen zu haben, so lag die Ausführung doch gerade hier abermals in belgischen Händen. Übrigens waren die holländischen Architekten dieser Zeit manchmal zugleich Maler, meistens zugleich Bildhauer. Auch jener Cornelis Bloemaert (1525 bis nach 1595; S. 279), der Schüler Jan Terwens (Bd. 4, S. 524), ist bekannter noch als Bildhauer denn als Baumeister. Besonders in der ersten Hälfte seines Lebens wirkte er vorzugsweise als Bildhauer. Die Fülle der Bildwerke an seiner berühmten Kanzel in Herzogenbusch (S. 279) läßt auch Schülerhände erkennen. Sicher von Bloemaert stammt der lebendige Chorknabenfries am Sockel der Kanzelbrüstung, deren prachtvolle, an die besten deutschen Arbeiten des 16. Jahrhunderts erinnernde fünf Hauptreliefs aus den Predigten Christi, Pauli, Petri, Johannes des Täufers und des Apostels Andreas man ihm nicht einmal zutrauen mag. Eine Reihe an sich minder bedeutender Amsterdamer Bildwerke der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts aber verrät, wie Galland sagt, „daß auch die holländische Plastik damals Schritt für Schritt von dem idealen Vorbild Italiens abwich, um sich immer mehr der realistischen Strömung der gleichzeitigen Malerei zu nähern".

Vom 16. zum 17. Jahrhundert leiten dann namentlich die de Nole hinüber, die einem in Cambrai ansässigen südniederländischen Bildhauergeschlecht entsprossen. Colyn de Nole, der, wie Muller und Ligtenberg gezeigt haben, bis in die jüngste Zeit herein, auch noch von Galland und von Hedicke, mit seinem Sohn Jacob de Nole verwechselt worden ist, gehört der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts an. Wir haben Colyns Hauptwerk, das große Schaustück mit dem Kamin im Rathaus zu Kampen (1543—45), daher schon im vorigen Bande kennengelernt (Bd. 4, S. 524). Sein Sohn Jacob Colynsz de Nole von Utrecht aber ist ein holländischer Hauptmeister der zweiten Hälfte des Jahrhunderts. In Urkunden wird er seit 1569 genannt. Er starb 1601 in Utrecht. Sein bedeutendstes Werk war das nicht erhaltene Tabernakel von 1569 in der Buurkerk zu Utrecht. Erhalten haben sich, wenn auch verstümmelt, die Grabbilder eines Ehepaares, die er um 1585 für die Kirche von Amerongen ausführte, in der sie wieder aufgestellt sind. Sie verraten in ihrer niederländischen Tüchtigkeit nicht eben

südlichen Einfluß, der allerdings in dem lebensvollen Friese mit den Urteilen Salomons und Daniels im Museum zu Utrecht hervortritt. Ob aber diese Friese, die zu den hübschesten Reliefbildern in Holland gehören, von Colyn de Nole, oder, wie Muller annimmt, von unserem Jacob de Nole herrühren, ist noch nicht entschieden.

Der tüchtigste holländische Bildhauer vom Anfang des 17. Jahrhunderts, Adriaen de Vries (Fries) vom Haag (um 1566—1627), verließ sein Vaterland, um sich in Italien unter Giovanni da Bologna (S. 35) zu bilden und in Deutschland, wo wir ihn wiederfinden werden, eine reiche Tätigkeit zu entfalten. In der holländischen Kunstgeschichte spielt er keine Rolle. Dagegen schufen die Holländer, wie Galland dargetan hat, jetzt doch eine eigene volkstümlich sittenbildliche Plastik, indem sie öffentliche Gebäude, Stifte, Gilden-, Armen-, Kranken- und Geschäftshäuser mit Fassadenreliefs schmückten, die das Treiben in ihren Räumen der Wirklichkeit entsprechend und anschaulich schilderten. Wenn die Ansicht, daß hier die Anfänge der holländischen Sittenmalerei liegen, auch zu weit geht, so läßt sich doch nicht leugnen, daß einige dieser Reliefbilder die Darstellungen aus dem Volksleben zum ersten Male mit der räumlichen Wirkung ausstatten, die das neue Jahrhundert verlangte. Als namenlose Beispiele dieser Art seien das noch halb im manieristisch-italienischen Stil befangene Soldatenrelief von 1587 am Amsterdamer Militärkrankenhaus und das schwächere, aber realistischere Relief einer Schneiderwerkstatt am Schneider-Gildenhaus zu Hoorn genannt. Auf ähnlichem Boden stehen einige Portalstandbilder. Von denen des Rathauses zu Bolsward gehören die Justitia und die Caritas noch dem alten, dem Süden entlehnten Stil, die Verkörperungen des Handels und der Schiffahrt durch derbe friesische Bauernmädchen aber dem neuen Realismus des 17. Jahrhunderts an.

Die nationalholländischen Grabdenkmäler bestanden ursprünglich aus platt am Boden liegenden Grabsteinen, die den reichgekleideten Verstorbenen von vorn gesehen in flach erhabener Arbeit darstellten. Auf sie folgten, wie überall, die Wandtafeln (Epitaphien), die mit bescheidenen Bildnisbüsten oder Reliefbildern geschmückt wurden. Von Belgien aber kamen die Prachtdenkmäler herüber, die einen triumphbogenartigen Säulenbau über dem Sarkophage errichteten; und es ist lehrreich, daß der namhafteste holländische Bildhauer vom Anfang des 17. Jahrhunderts nicht nur die wichtigsten jener realistischen Türreliefs, sondern auch das großartigste Prachtgrabmal Hollands geschaffen hat.

Dieser Meister war Hendrik de Keyser (1565—1621), den wir schon als Baumeister kennengelernt haben (S. 281). Wie sein Lehrer Cornelis Bloemaert (S. 279) war er vorzugsweise Bildhauer. War sein Amsterdamer Titel doch der eines Stadtsteinhauers. Wie in seinen Bauten, schwankt er auch in seinen Bildwerken zwischen nationalem Realismus und internationalem Eklektizismus. Sein ältestes bekanntes Bildwerk ist das kleine sinnbildliche Torrelief von 1595 am Amsterdamer Gefängnis. Es stellt eine Frau dar, die ein Leopardengespann peitscht. Seine erste bekannte bildnerische Schöpfung aus dem neuen Jahrhundert ist ein Werk der Goldschmiedekunst: der Goldpokal (1604) der Martinsgilde zu Haarlem. Dieser ist mit vier noch ziemlich manierierten, aber lebendigen Reliefs aus dem Leben des hl. Martin geschmückt. Dann folgen de Keysers realistische Relieftafeln am Leihhause und am „Huizitten"-Hause zu Amsterdam, die das Treiben im Leihhause und im Stift natürlich und wirkungsvoll schildern. Das Relief am „Spinnhause" von 1607, das sich anschließt, veranschaulicht das Los der fleißigen und der trägen Spinnerin. Aus de Keysers Spätzeit aber stammen das Grabmal Wilhelms des Schweigsamen in der neuen Kirche zu Delft und das Denkmal des Erasmus von Rotterdam auf dem großen Markte der Maas-Hafenstadt.

Das Grabmal Wilhelms von Oranien (1616—20) besteht aus einem tempelartigen Gehäuse aus weißem und farbigem Marmor und grauem Tuffstein. Die Figuren sind in Bronze gegossen. Auf dem Sarkophage ruht der Tote im Sterbegewande. Vorn auf den Stufen aber thront der lebende Feldherr, gepanzert, doch ohne Kopfbedeckung, in lebhafter Bewegung. Hinter ihm bläst die Ruhmesgöttin, ohne die es selten abgeht, eine Fanfare. In den Außennischen der mit dorischen Doppelsäulen bekleideten Pfeiler, die das Gewölbe tragen, stehen die Verkörperungen der Tugenden des Staatsmannes. Allzu hoch darf man das Lob weder des Aufbaues noch der Einzelgestalten stimmen, weder ihrer Körperformen, so wohlverstanden sie sind, noch der Gewandungen, so kunstreich sie fallen. Es ist und bleibt eine eklektische Epigonenschöpfung.

Auch das Standbild des Erasmus (1621), der in Talar und Barett auf hohem Sockel steht, den Blick ins aufgeschlagene Buch gesenkt, das er mit beiden Händen hält, ist weder in der körperlichen noch in der geistigen Haltung wirklich bedeutend. Aber es ist doch eins der ältesten Gelehrtendenkmäler, die auf offenem Markte aufgestellt worden, wenn nicht das älteste, und schon als solches erscheint es vorbildlich. So vielseitig und unbefangen wie Hendrik de Keyser trat uns doch keiner der belgischen Bildhauer der Zeit entgegen.

Auch Lieven de Key, der Haarlemer Stadtsteinhauer (S. 280), betätigte sich nicht nur als Baumeister, sondern auch als Bildhauer. Auf ihn wird das lebendige, figurenreiche Relief am Portal des Barbara-Krankenhauses zu Haarlem (1624), auf ihn eine Wirtshausszene am Friese eines Haarlemer Wohnhauses zurückgeführt.

Von Hendrik de Keysers Schülern, die hauptsächlich in England tätig waren, sind seine Söhne Pieter und Willem de Keyser, sind Bernard Janssen und der Engländer Nicholas Stone (S. 216) zu nennen. Selbständige Arbeiten von Bedeutung haben sich in Holland namentlich von Pieter de Keyser erhalten. Sein Grabmal Wilhelm Ludwigs von Nassau (gest. 1620) in der Jakobskirche zu Leeuwarden stellt den Statthalter von Friesland vor einer barocken Nische im Gebet knieend zwischen den weiblichen Gestalten der Klugheit und der Beständigkeit dar. Sein Denkmal des Admirals Piet Hein (gest. 1629) in der alten Kirche zu Delft aber zeigt den gefeierten Sieger zur See in voller Rüstung auf seinem Sarge gebettet, der unter einem dorischen Tempelchen aufgestellt ist. Stilistisch gehen diese Werke Pieters in keiner Weise über die der Spätzeit seines Vaters hinaus, hinter denen sie künstlerisch noch zurückbleiben. Willem de Keyser aber, der auch 1658 in London nachweisbar ist, hatte, wie namentlich Weißman ausgeführt hat, neben Quellinus und seinen Genossen einen Hauptanteil an der Herstellung der zahlreichen Bildwerke, die dem nüchternen Amsterdamer Rathaus seine künstlerische Weihe verliehen (S. 283).

Die Kanzeln und Gestühle der protestantischen holländischen Kirchen sind manchmal reich in Architekturformen, wenn auch ohne Bildschmuck geschnitzt: so die prächtige Kanzel der Michaeliskirche zu Zwolle (1617—22), die übrigens ein deutscher Schreiner, Adam Stras aus Weilburg, ausgeführt hat; so das reiche Gestühl der alten Kirche zu Vianen (1624), das mit einem zierlichen Schutzdache bedeckt ist.

Daß die katholische Gemeinde zu Herzogenbusch Ausländer zur plastischen Ausschmückung ihrer Gotteshäuser berief, wundert uns nach allem nicht. Den schönen Lettner aus Herzogenbusch, den man jetzt im Viktoria und Albert-Museum zu London bewundert, versah Conraet van Noremberg, der in Rom Schüler François Duquesnoys (S. 37) gewesen sein soll, 1611—13 mit reichem, edlem Figurenschmuck italienisch gedachten Stiles.

Die holländische Bildnerei der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts wurde von dem Schreinerbuch Crispins van der Passe (geb. 1586) beeinflußt, der den Stil Hans Bredemans de Vries (S. 228) mit nur wenig barockeren Wendungen weiterführte. Der Klassizismus Jakob van Kampens bildete aber auch auf diesem Gebiete bald ein Gegengewicht. Vornehm und eigenartig wirkt noch Albert Vinckenbrincks (um 1604—65) großartige Holzkanzel (1649) in der neuen Kirche zu Amsterdam. Von schwebenden Engeln getragen, von einem Schalldeckel in Zeltform überdacht, ist sie mit den reinen Reliefgestalten der Evangelisten und der Tugenden geschmückt. Auf einem Adler aber ruht die mit gewundenen Säulen ausgestattete Kanzel (1659 bis 1662) der Martinskirche zu Bolsward, deren Schmuck bereits in natürlichen Pflanzenformen schwelgt.

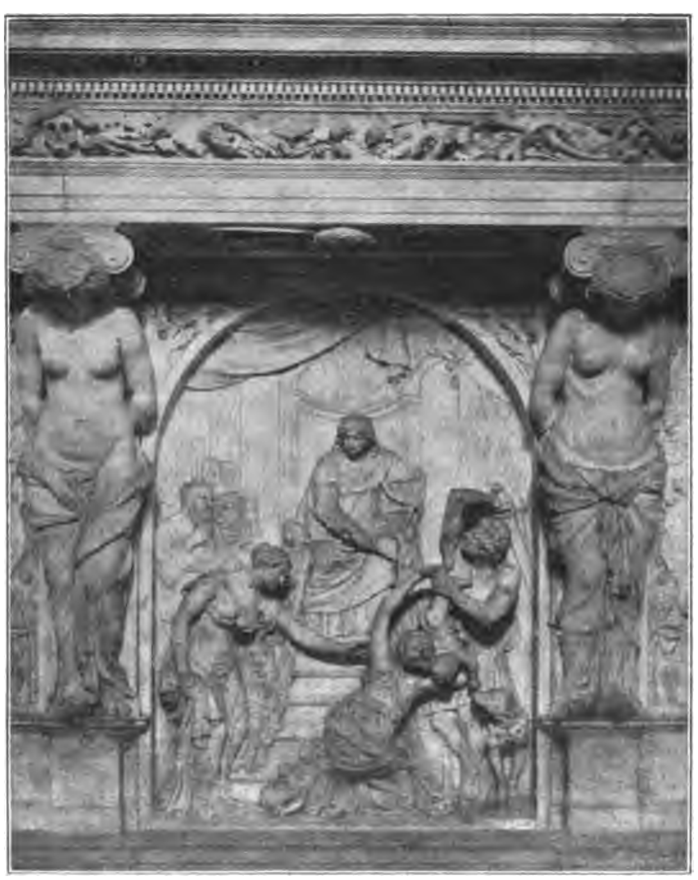


Abb. 136. Das Urteil Salomonis. Marmorrelief von A. Quellinus d. Ä. nebst Schülern in der Vierschaar des Rathauses zu Amsterdam. Nach Photographie der Holländischen Reichskommission.

Als dann Jakob van Kampens stattliches Amsterdamer Rathaus bildnerisch geschmückt werden sollte, berief man Artus Quellinus den Älteren (S. 235) aus Antwerpen, dessen Schöpfungen es in den Augen der Mitwelt zum „achten Weltwunder" machten. Seine Hauptgehilfen waren sein Neffe Artus Quellinus der Jüngere (S. 236) und Rombout Verhulst (S. 289); aber auch Symon Bosboom aus Emden (1614 bis nach 1670), Willem de Keyser und jener Albert Vinckenbrinck werden als Mitarbeiter genannt. Die ganze Frische und Meisterschaft des alten Quellinus zeigen die meisten der Tonmodelle für die Rathausbildwerke, die im Amsterdamer Reichsmuseum stehen. An der Außenseite des Rathauses kommen vor allem die beiden mächtigen flachen Mittelgiebel der östlichen und der westlichen Schauseite in Betracht. Der Stadtgöttin von Amsterdam, „der Amsterdamschen Magd", huldigen im Ostgiebel alle mythischen Bewohner des Ozeans, im Westgiebel die vier Weltteile, die mit ihren bodenwüchsigen Gaben ausgestattet und von ihrer einheimischen Tierwelt begleitet erscheinen. Es sind Darstellungen von tüchtiger Naturwahrheit und lebendigem Schwunge. Auf den

Giebelhöhen aber stehen, die Ostseite krönend, die Bronzegestalten der Gerechtigkeit, des Friedens und der Weisheit, die Westseite beherrschend Atlas mit der Weltkugel zwischen der Mäßigkeit und der Wachsamkeit, großzügig entworfene und frisch durchgeführte Gestalten.

Im Inneren des Rathauses bildet der ehemalige Gerichtssaal, die sogenannte „Vierschaar", den Glanzpunkt. Die drei Marmorreliefs der Westseite (Taf. 46), die von zwei ionisierenden, die Schande und die Strafe versinnlichenden Karyatidenpaaren getrennt werden, stellen das Urteil Salomonis (Abb. 136), den Richterspruch des Junius Brutus über seine Söhne und die Gerechtigkeit des Zaleukus, der sich für seinen Sohn ein Auge ausstechen ließ, in lebendiger Erzählung und frischer Formensprache in malerischem Reliefstil dar, dessen vordere Gestalten rundplastisch herausgearbeitet sind, während im Hintergrund Menschen und Dinge sich kaum über die Wandfläche erheben. Darüber, durch korinthische Pilaster getrennt, ist das gemalte Jüngste Gericht angebracht. An der Ostwand erheben sich in Nischen die schönen Standbilder der Gerechtigkeit und der Weisheit in edlen Gewändern und mit ausdrucksvollen Zügen. Berühmt sind ferner die acht lebenskräftigen Hochreliefgestalten römischer Götter: in der ehemaligen Nordgalerie Jupiter und Apollo, Merkur und Diana, in der ehemaligen Südgalerie (dem jetzigen Speisesaal) Saturn und Kybele, Mars und Venus, alle mit ihren überlieferten Attributen, alle in ihrer charakteristischen Haltung und Bewegung. Über den Eingangstüren der Geschäftsräume, die in diese Galerie mündeten, befinden sich liegende Rechteckrahmen mit Reliefgestalten, die die Benutzung der Räume andeuten: „Argus und Jo" über der Bürgermeisterkammer, „Arion auf dem Delphin" über der Seeversicherungskammer, „Dädalus und Ikarus" über der Kammer der Zahlungseinstellungen. „Treue" und „Verschwiegenheit" über der Sekretariatstür rühren von Rombout Verhulst her.

Nicht auf der Höhe der natürlichen Lebendigkeit und der plastischen Vollendung der meisten dieser Bildwerke stehen die plastischen Gestalten und Gruppen des großen Festsaales: an der Ostseite die Stadt Amsterdam, umgeben von Kraft, Weisheit und Überfluß, gegenüber die Gerechtigkeit mit ihrem Gefolge und Atlas mit der Weltkugel. Diese Gestalten sind jedenfalls von Schülerhänden ausgeführt. Auch der keineswegs unbedeutende Kaminfries des Bürgermeisterzimmers, der den Triumph des Maximus Cunctator darstellt, zeigt doch nicht die Hand des Quellinus. Galland meint, ihn jenem Albert Vinckenbrinck (S. 288) zuschreiben zu dürfen.

Als bedeutender Bildniskünstler tritt Artus Quellinus der Ältere uns ebenfalls hauptsächlich in Holland entgegen. Seine Marmorbüste des Amsterdamer Bürgermeisters Cornelis de Graeff im Reichsmuseum leistet Außerordentliches in der Erfassung der geistig vornehmen Persönlichkeit und in der eindringlichen Durchbildung der individuellen Gesichtszüge. Die Reliefbildnisse desselben Bürgermeisters und seiner Gemahlin von 1660 im Reichsmuseum sind Meisterwerke. Aber auch die Büste des Ratspensionärs Jan de Wit von 1665 im Dordrechter Museum steht auf der Höhe der Kunst des Meisters.

Von Quellinus' Schülern kommt ihm Rombout Verhulst von Mecheln (1624—96; Buch von van Notten) am nächsten, der nach Beendigung der Rathausbildwerke in Holland blieb und hier noch eine Reihe bedeutender Werke schuf. Zu seinen Hauptschöpfungen gehört sein Grabdenkmal des großen Admirals Tromp (gest. 1653) in der alten Kirche zu Delft. Die Vorderseite des Sarkophags, auf dem der gefeierte Seeheld in voller Rüstung ausgestreckt ruht, schmückt die Reliefdarstellung der Seeschlacht, in der er fiel. Die Bau- und Zierformen dieses Denkmals führte Willem de Keyser aus. Zu Verhulsts Hauptwerken gehört aber auch sein Grabmal des Herrn von Inn- und Knyphausen in der Kirche zu Midwolde (1664;

Abb. 137), das eigentümlich genug wirkt, insofern die lebende Witwe in halbaufrechter Stellung neben dem auf dem Sargdeckel ruhenden Toten erscheint. Diese Meisterschöpfungen Verhulsts übertreffen an ausdrucksvollem Leben und eindringlicher Meißelführung fast alle anderen niederländischen Bildwerke des 17. Jahrhunderts. Sein drittes großes Grabdenkmal, das Wandgrab (1677—81) des berühmten Admirals de Ruyter in der Neuen Kirche zu Amsterdam, ist im Aufbau etwas dürftig; und die Nebenfiguren, wie die Ruhmesgöttin, die in die Trompete stößt, die muschelblasenden Tritonen und die Frauengestalten der Klugheit und der Beständigkeit, wirken etwas abgestanden; aber die Bildnisgestalt des auf dem Sarkophage liegenden Schlachtenlenkers ist von überzeugender Charakterschärfe und hinreißender Natürlichkeit.



Abb. 137. Ein Teil von Rombout Verhulsts Grabmal des Herrn von Inn- und Knyphausen in der Kirche zu Midwolde. Nach Photographie von M. van Notten.

Lehrreich ist noch, daß Verhulst sich in Holland auch jener realistischen Fassadenreliefbildnerei (S. 286) annahm. Sein Hochrelief an der „Waage" zu Leiden, das eine lebensgroße Wägeszene lebendig darstellt, und seine keck aus dem Leben gegriffene Marktszene an der Butterhalle zu Leiden (1662) gehören zu den frischesten Schöpfungen dieser Gattung.

Nennen wir nach diesen Werken noch das etwas nüchtern-schwülstige Grabdenkmal des Admirals van der Hulst (1666) in der Alten Kirche zu Amsterdam, das klassischer gedachte, am Sockel mit dem Relief einer Seeschlacht geschmückte Grabmal des Admirals de Witte in der Laurentiuskirche zu Rotterdam (1660) und Bartholomäus Eggers' (um 1630 bis vor 1692) pompöses Grabmal des Admirals Jakob van Wassenaer in der Jakobskirche des Haag (1667), das den Helden unter einem von korinthischen Säulen getragenen Schutzdache zeigt, so haben wir einen Überblick über die berühmtesten Grabdenkmäler der holländischen Seehelden, aber auch über die weitere Entwickelung der ganzen holländischen Bildhauerei gewonnen. Eggers, der in Antwerpen geboren war, im Haag aber auch für den Kurfürsten von Brandenburg arbeitete und 1687—88 in Berlin weilte, steht bereits im Übergang zu

dem fast pathetischen Klassizismus, der in Holland gegen Ende des Jahrhunderts um sich griff. Auch Eggers' in seiner Art wichtiges Wägerelief an der „Waage" zu Gouda (1669) beweist diese Wandlung, wenn man es mit Verhulsts nur zehn Jahre älterer Wägeszene in Leiden vergleicht. Auch die Gestalt Georgs von Knyphausen an jenem Grabmal zu Midwolde rührt von Eggers her; und zahlreiche Arbeiten seiner Hand, z. B. die zwölf Kurfürsten- und vier Kaiserstandbilder im Weißen Saal des Berliner Schlosses, haben sich in Berlin und in Potsdam erhalten.

Der letzte namhafte Bildhauer Hollands war Jan Baptist Xavery (1697—1752), der freilich wieder Antwerpener von Geburt, aber Hofbildhauer im Haag war. Seine Standbilder der Gerechtigkeit und der Klugheit am Haager Rathausgiebel schwelgen im hergebrachten Barock. Seine Marmorgrabmäler, die sich meist in holländischen Landkirchen finden, können sich, nach Gallands Ausdruck, „mit den edlen, beseelten Schöpfungen eines Rombout Verhulst (S. 289) nicht mehr vergleichen". Frischer wirkt sein Marmorrelief der geistlichen Dicht- und Tonkunst unter der Brüstung der berühmten, 1735—38 erbauten Orgel der Haarlemer Bavonskirche, am frischesten sein kleiner flöteblasender Satyr (1729) im Amsterdamer Reichsmuseum. Alle diese Meister waren, wie gesagt, Flamen. Die Holländer selbst waren zu Bildhauern nicht eben geschaffen. Ihre Stärke war die Malerei, der sie ihre eigensten Kräfte abgewannen.

3. Die holländische Malerei von 1550 bis 1750.

Die Malerei der Holländer, der Venezianer des Nordens, hat der Welt in den 200 Jahren, von denen wir reden, eine Fülle neuer künstlerischer Werte zugeführt. Neu war die Unmittelbarkeit ihrer Wiedergabe großer und kleiner Ausschnitte aus der ganzen Welt der Erscheinungen, selbständig die Feinfühligkeit ihrer künstlerischen Verklärung jeder Wirklichkeit nicht sowohl durch Linienschönheit, wenngleich diese im Sinne rhythmischer Raumgliederung keineswegs ausgeschaltet wurde, als durch farbige Licht- und Helldunkelreize, eigenartig die Innigkeit ihrer Beseelung der schlichtesten Natur durch die bewußte oder unbewußte Herausarbeitung ihrer deutlichen oder nur geahnten Beziehungen zum Menschenschicksal und zum Menschenherzen; und selbsterrungen war auch die Meisterschaft ihrer geschmeidigen Pinselführung, die bald in der aufgelockerten Breite des Altersstils Tizians schwelgte, bald in der sorgfältig verschmolzenen Durchbildung aller Einzelheiten mit der Feinmalerei des 15. Jahrhunderts wetteiferte, bald alle Spuren ihrer Technik in flüssiger Weichheit abschliff, immer aber zielbewußt den Bedürfnissen jedes Falles entsprach. Naturkunst, ja Wirklichkeitskunst blieb die holländische Malerei, wo sie sich nicht selbst aufgab, vom Anfang bis zum Ende. Und doch welche Fülle von Geist und Seele strahlt uns aus ihren Schöpfungen entgegen!

Wenn der holländischen Malerei im Gegensatz zu ihrer lebhafteren belgischen Schwester mit allen raumkünstlerischen Aufgaben, die die katholische Kirche und ein prachtliebender Fürstenhof stellten, die Möglichkeit fehlte, Altarbilder zu schaffen, so vertiefte sie sich um so innerlicher in die Aufgabe, der bibellesenden reformierten Gemeinde die heiligen Vorgänge und Gestalten, die sie in die holländische Häuslichkeit verlegte und in zeitgenössische oder vermeintlich geschichtsgerechte orientalische Gewänder hüllte, menschlich und herzlich näher zu bringen.

Eben weil die holländische Malerei im wesentlichen Hauskunst war, die das bürgerliche Heim schmücken wollte, nahmen die gemeinverständlichen bodenständigen Fächer der Bildnismalerei, der Sittenmalerei, der Landschafts-, Architektur-, Tier- und Stillebenmalerei, zum Teil von Grund aus neu geschaffen, in ihr einen größeren Raum ein als die religiöse Malerei, neben der gelegentlich auch mythologische, sinnbildliche und geschichtliche Stoffe keineswegs

verschmäht wurden. Eben weil die holländische Malerei Hauskunst war, ersetzte aber auch die vervielfältigende Kunst, die an jede Haustür klopft, in Holland jetzt wieder vielfach die öffentliche Wand- und Deckenmalerei. Die niederländische Malerradierung des 17. Jahrhunderts stellt sich, dem gleichen Bedürfnis entsprungen, dem deutschen und niederländischen Kupferstich des 15. und 16. Jahrhunderts ebenbürtig an die Seite. Fast alle bedeutenden holländischen Maler dieser Zeit, Rembrandt an ihrer Spitze, haben sich auch als Radierer eigener Schöpfungen ausgezeichnet.

Aus ihrer Eigenschaft als Tafelmalerei zur Ausstattung bürgerlicher Wohnräume erwuchsen der holländischen Malerei aber doch einige eigenartige raumschmückende Pflichten. Die Gegenstücke, die zu beiden Seiten einer Wand aufgehängt wurden, mußten durch das Zusammenwirken der gegenseitigen Anlagen ihrer Massen- und Lichtverteilung als solche gekennzeichnet werden. Unleugbar ergeben sich hieraus manche Kompositionsgesetze, die die holländische Malerei des 17. Jahrhunderts mit der Barockkunst anderer Länder teilt. Aber deshalb braucht man noch nicht jede Massenwirkung und jede Diagonallinie in den holländischen Staffeleigemälden mit einigen jüngeren Forschern als barock hinzustellen. Im ganzen bildet die gesunde Natürlichkeit der nationalholländischen Tafelmalerei gerade ein Gegengewicht gegen das Überwuchern barocker Gepflogenheiten. Gerade die bodenständige holländische Landschaftsmalerei unterscheidet sich, wie auch de Jonghe hervorhebt, von der flämischen schon dadurch, daß sie ihre Darstellungen nicht einem gedachten Rahmen einfügt, sondern als freie Ausschnitte aus der unbegrenzten Natur mit ihrem ganzen Tier- und Menschenleben nur durch den notwendigen wirklichen Rahmen begrenzt; und so auf sich selbst gestellt, spiegelt sie die Gestaltung des ganzen heimischen Küsten- und Weidelandes bis zu den deutschen Grenzwäldern und die atmosphärische Stimmung ihres hohen Himmels wider, die bald, dem Kampf der Sonne mit weichen Nebelschleiern entsprechend, alles in graue oder bräunliche Tonmalerei auflöst, bald die Naturfarben unter dem Einflusse des ganz oder halb bewölkten Himmelslichtes festhält und dabei immer verwandte Stimmungen der Menschenseele weckt.

Bei alledem läßt sich in der Geschichte der holländischen Malerei dieses Zeitraums die gleichzeitig der ganzen europäischen Kunst gemeinsame Entwickelung von einer mehr bildnerisch-zeichnerischen zu einer rein malerischen Auffassung, von der vielheitlichen zur einheitlichen Einheit Wölfflins (S. 3) mit besonderer Deutlichkeit verfolgen. Die Entwickelung des Raumbildes im Bildrahmen der holländischen Malerei haben namentlich Forscher der Wiener Schule, wie Riegl, Jantzen und Eisler auf feste, mehr oder weniger mathematische Formeln zurückzuführen versucht, die nachzurechnen wir im einzelnen der mehr philosophischen Kunstwissenschaft überlassen müssen. Mit Riegls Ersetzung der allgemeinverständlichen Bezeichnung der Auffassungsunterschiede als bildnerisch (oder zeichnerisch) und malerisch durch die „akademischer" und gelehrter klingenden Ausdrücke „haptisch" (als tastbar) und „optisch" (als sehbar) ist dabei freilich nichts gewonnen. Bis gegen 1625 herrscht in der holländischen Malerei noch die Darstellungsweise, die das Nebeneinander der Formen und Farben im Raume bei allen Vereinheitlichungsbestrebungen absichtlich mitempfinden läßt. Von 1625 bis 1650 wird das Raumbild durch Verschleierung der Einzelformen und Überführung der Einzelfarben in einen Gesamtton auffallend vereinheitlicht; und als besondere Art der Tonmalerei entwickelt sich die Helldunkelmalerei mit einfallenden Beleuchtungen namentlich durch Rembrandts große Kunst zu nie geahnter Vollendung; doch darf in dieser Beziehung nicht alles dem Einfluß Rembrandts zugeschrieben werden, was der Zeitempfindung in ganz Holland ziemlich

gleichmäßig entsprang. Die Zeit des „tonigen Einheitsraumes", wie Jantzen sie nennt, hat sich die Aufgabe gestellt, „alle Sichtbarkeiten zu einem unauflöslichen Ganzen in Ton und Helldunkel zu verschmelzen". Nach 1650 wird die geschlossene Raumgliederung in Formen und Farben anstatt durch ihre Verschleierung durch ihre künstlerisch richtige Abstufung und Zusammenfügung bevorzugt. Linienperspektivisch wird die Klärung des Raumbildes namentlich durch die Annahme eines nahen Standpunktes des Malers und des Beschauers vor oder selbst in dem Bildraum gewonnen, eines Standpunktes, der die nächsten Gegenstände ungewöhnlich groß in den Vordergrund rückt. „Die Bewältigung des Nahraumes" nennt Jantzen es. Farbenperspektivisch aber wird dasselbe durch die feinste Auswahl, Abtönung und Zusammenordnung der Eigenfarben der Dinge erreicht, die sich aus zarterem, lichterem Helldunkel hervorheben; und diese Entwickelung des Raumbildes tritt nicht minder deutlich als in der Gestaltung von Binnenräumen, die das Architekturstück am unzweideutigsten vertritt, in der Darstellung der Landschaft, einschließlich des Himmels, hervor, der um 1600 noch „wie ein Brett" hinter der Landschaft oder dem Meere steht, sich in der Zeit der Tonmalerei in grauen oder gelblichen Nebeldunst hüllt, schon seit der Mitte der vierziger Jahre aber durch die natürliche und zugleich künstlerisch überlegte Gestaltung der Wolkengebilde in ihren Formen und Belichtungen seine klare räumliche Wirkung ausübt. Der entwickelte Raumstil, der von 1650 bis 1670 herrscht, also Meister wie Vermeer van Delft und Ruisdael umfaßt, bezeichnet zugleich die Höhe der künstlerisch durchgeistigten holländischen Wirklichkeitskunst. Nach 1670 tritt die Rückbildung ein.

Als öffentliche Räume, die mit Gemälden geschmückt werden sollten, stellte Holland seiner Malerei außer dem großen Amsterdamer Rathaus und dem kleinen Haager Waldschlößchen nur schlichte Rats- und Gildenstuben oder die Sitzungszimmer der Wohltätigkeitsanstalten zur Verfügung; und zu ihrem Schmucke dienten beinahe ausschließlich jene lebensgroßen Gruppenbildnisse (S. 6; Bd. 4, S. 543) der Ratsherren, der Gildenvorstände und der „Regenten" der Stiftungen, die, als „Schützen- und Regentenstücke" zum Range großer Geschichtsbilder erhoben, zu den selbständigsten und bedeutsamsten Schöpfungen der holländischen Malerei gehören.

Neben dieser ganzen volklich-holländischen Richtung blühte jedoch selbstverständlich in der zweiten Hälfte des 16., aber auch noch im 17. Jahrhundert in allen holländischen Städten jene italienisch-akademische Nebenrichtung (S. 275) weiter, die selbst, wo sie, wie in Utrecht, an Caravaggio, den großen italienischen Naturalisten (S. 64), anknüpfte, nicht das Gepräge der Echtheit erhielt, trotzdem aber im Übergang zum 18. Jahrhundert, durch französische Einflüsse verstärkt, auch in den Niederlanden überall den Sieg gewann.

Manchen Meistern beider Richtungen kam im ersten Drittel des Jahrhunderts der Einfluß des in Rom wirkenden Frankfurters Adam Elsheimer (1578—1610; S. 415) zugute, dessen Eigenart, die plastisch wirkenden, lichtumflossenen figürlichen Vorgänge seiner kleinen Bilder in glückliche räumliche Beziehungen zu dem herrschenden Landschafts- oder Innenraum zu setzen, überall als bahnbrechende Neuerung empfunden wurde. Mittelbar stand selbst Rembrandt unter seinem Einfluß. Über alle örtlichen Strömungen aber, die die stille Anschauungsmalerei der nationalholländischen Richtung trugen, erhob Rembrandt, der Einzige, der Gewaltige, sich mit allen echt holländischen Eigenschaften, von denen er ausging, aus sich heraus in das Reich allseitiger, leidenschaftlich bewegter Weltkunst, zu deren Großmeistern er gehört.

Tiefgründige Vorarbeiten zu einer Gesamtgeschichte der holländischen Malerei haben in älterer Zeit namentlich Bürger, Fromentin und Waagen, in neuerer Zeit vor allem Bode,

Bredius und Hofstede de Groot geschaffen. Kürzere Zusammenfassungen haben Bloten, Waagen, Crowe, Havard und Martin gegeben. Smiths „Catalogue" wird durch das umfassende Werk Hofstede de Groots ersetzt. Auch auf die Aufsätze, die, außer den Genannten, Forscher wie Dozy, de Roever, Veth, Moes, Six, D. C. Meijer jun., Haverkorn van Rijsewijk, Muller, Schmidt-Degener und Martin über verschiedene holländische Maler in den Zeitschriften „Obreens Archief" und „Oud Holland" veröffentlicht haben, sei hier im voraus hingewiesen. Von jüngeren deutschen Forschern haben sich, außer Jantzen und Eisler, z. B. Freise, Plietzsch, Bangel, Willis und Oldenbourg um die Geschichte der holländischen Malerei verdient gemacht. Zuletzt (1917) hat Bode den holländischen Malern nochmals zusammenfassende Aufsätze gewidmet.

Eine Gliederung der Geschichte der holländischen Malerei nach den „Schulen" der verschiedenen Städte, die einen selbständigen Anteil an der Entwickelung nahmen, hatte zuerst der Verfasser dieses Buches in Woltmanns und seiner „Geschichte der Malerei" durchgeführt. Bredius war gleichzeitig in ähnlichem Sinne verfahren. Gegen diese Gliederung des Stoffes hat sich Hofstede de Groot mit der Begründung ausgesprochen, daß die holländischen Städte zu nahe beieinander lägen und ihre Meister zu oft gegeneinander ausgetauscht hätten, als daß man die Geschichte der nordniederländischen Malerei an örtliche Schulen anknüpfen könne. Daß von scharf getrennten „Schulen" hier in der Tat nicht die Rede sein kann, geben wir Hofstede de Groot zu, halten aber die verschiedene Entwickelung, die die Malerei in den verschiedenen holländischen Städten genommen hat, nach wie vor für lehrreich genug, um von ihr auszugehen.

Gleich die Utrechter Malerei, der S. Muller ein Buch gewidmet hat, nimmt eine Sonderstellung im holländischen Kunstleben ein. Der katholischen Jansenistenstadt Utrecht lag Rom näher als den calvinistischen Küstenstädten. Ihre Maler pilgerten fast ausnahmslos nach Italien; und auch ihre Kunst, etwa vom Stilleben abgesehen, stand unter italienischer Einwirkung. Nach seiner Vaterstadt Utrecht kehrte aus Italien zunächst Joachim Uitewael (1566—1638) zurück, dessen große Gemälde im Utrechter Museum weniger bezeichnend für ihn sind als seine kleinen, meist mythologischen Bilder, wie der Parnaß von 1596 in Dresden, die sich innerhalb ihrer „manieristischen" Richtung durch poetische Erfindung und farbigen Zusammenschluß auszeichnen. Der berühmte Übergangsmeister Utrechts, der hier eine große, einflußreiche Schule gründete, Abraham Bloemaert (1564—1651), ein Sohn des Baumeisters Cornelis Bloemaert (S. 279), der Vater Hendrik Bloemaerts und des jüngeren, als Stecher bekannten Cornelis Bloemaert (1603—80), war selbst als Kupferstecher einflußreicher denn als Maler, gehört aber als Stecher wie als Maler einer ausgesprochen italienischen, weichen, ja weichlichen Richtung an. Als Maler steht Abraham Bloemaert in seinen kalten, bunten frühen Bildern, wie der Niobe (1591) in Kopenhagen, noch ganz auf dem Boden der Manieristen des 16. Jahrhunderts, bringt es auch in seiner mittleren Zeit nur zu akademischen Leistungen, wie dem „Lazarus" in München (1607), kann sich aber in seinen besten Altersschöpfungen, wie schon in der Atalante des Haag (1626) der freieren Art seiner fortgeschritteneren Landsleute nicht völlig entziehen.

Zur Hauptgruppe seiner Schüler, die sich in Rom für Caravaggio begeistert hatten, gehören vor allen Hendrik Terbrugghen (1587—1629) von Deventer und Gerard van Honthorst von Utrecht (1590—1654), die lebensgroße Bibel- und sittenbildliche Halbfigurenbilder schufen. Hendrik Terbrugghen, der 1614 nach Utrecht zurückkehrte, kleidet seine fest, weich und

klar wirkenden Darstellungen am liebsten in helles Tageslicht und feine kühle Farben. Sein großes alttestamentliches Bild von 1628 in Köln und seine Befreiung Petri von 1629 in Schwerin kennzeichnen seine Art, große „Historien“ zu malen. Ansprechender sind seine vier Evangelisten im Rathaus zu Deventer von 1621, die frischen Flötenspieler von demselben Jahre aus der ehemaligen Galerie Habich in Kassel und der „Landsknecht beim Frühstück“ von 1627 in Augsburg. Gerard van Honthorst aber ist der bekannteste und fruchtbarste Meister dieser Gruppe. Er machte sogar in Italien Schule. Von seinen derben Bibelbildern und seinen lebensgroßen, zur besseren Begründung ihres caravaggesken Helldunkels vorzugsweise als Nachtstücke mit Kerzenbeleuchtung dargestellten Sittenbildern erhielt er in Italien den Beinamen Gherardo dalle Notti. Seinen religiösen Darstellungen, wie dem oft wiederholten Christus vor Pilatus, dessen Urbild sich im Stafford House in London befindet, geht jedes tiefere Seelenleben ab. Sein „verlorener Sohn“ in München (Abb. 138), sein „Zahnarzt“ in Dresden, sein „Konzert“ im Louvre, sein „lustiger Geiger“ in Amsterdam kennzeichnen seine beste Art. An der Ausschmückung des „Huis ten Bosch“ beteiligte er sich 1650 mit einer Reihe von Bildern. Neben dem Rubensschüler Th. van Thulden (S. 264) schuf Honthorst die meisten der großen Gemälde, mit denen Prinz Friedrich Heinrich den Hauptsaal dieses Sommerschlößchens (S. 268) schmücken ließ. Honthorsts Allegorie auf die Vermählung und den Tod (1650) des Prinzen zeichnen sich durch ihren kühlen Hofton aus. Gerade als tüchtiger, aber glatter und nüchterner Bildnismaler hatte er einen großen Wirkungskreis. Hervorgehoben sei sein schönes Doppelbildnis des Prinzen Willem II. und seiner Gemahlin von 1647 in Amsterdam, dessen Reichsmuseum mindestens zehn Bildnisstücke seiner Hand besitzt. Namentlich als Bildnismaler folgte ihm sein Bruder Guilliam van Honthorst (1604—66), der oft mit ihm verwechselt wird. Als fernere Schüler Abraham Bloemaerts in dieser Gruppe aber seien dessen Sohn Hendrik Bloemaert (um 1601—72), dessen bestes Werk sein männliches Bildnis von 1641 in Braunschweig ist, und der Utrechter Jan van Bylert (1603—72) genannt, der ebenfalls in Braunschweig am besten vertreten ist.



Abb. 138. Der verlorene Sohn. Gemälde von G. van Honthorst in der Alten Pinakothek zu München. Nach Photographie von F. Hanfstaengl in München.

Die zweite Gruppe von Malern der Schule Bloemaerts, die zugleich von Elsheimer beeinflußt wurde, warf sich auf die Herstellung kleiner landschaftlich und figürlich gleichwertiger Bilder. An ihrer Spitze steht Cornelis van Poelenburgh (1586—1667), dessen weich gezeichnete, freundlich abgerundete, von heiterem Licht erfüllte Campagnalandschaften bald biblische Geschichten, bald heidnische Mythen, bald arkadisch-sittenbildliche Nacktdarstellungen

von glatter italienischer Formensprache umrahmen. Von seinen etwa 150 erhaltenen Bildchen befinden sich 21 in den florentinischen Staatsgalerien, 12 in Dresden, 11 in Petersburg, 7 im Louvre, 6 in München. Zu seinen acht Kasseler Bildern gehört der Triumph des Amor (Abb. 139). Gerade wegen ihrer süßlichen Zartheit fanden und finden Poelenburghs Bildchen zahlreiche Verehrer und erzeugten eine Reihe von Nachahmern, von denen Daniel Vertangen (geb. 1598 im Haag) seine Richtung nach Amsterdam, der Haager Dirk van der Lisse und der Utrechter Johannes van Haensbergen (1642—1705) nach dem Haag, Franz Verwilt nach Rotterdam verpflanzten. Poelenburghs Schüler, der Utrechter Jan Gerritsz Bronckhorst (1603 bis vor 1677), aber ging von kleinen leuchtenden Bildern in der Art seines Meisters, wie der Landschaft mit Badenden in Rotterdam, zu glatten lebensgroßen Darstellungen in der Art der durch Caravaggio beinflußten Bloemaertschüler über, der z. B. seine Almosenspende in Amsterdam und sein Gesellschaftsstück in Braunschweig angehören.



Abb. 139. Der Triumph des Amor. Gemälde von Cornelis van Poelenburgh in der Kasseler Galerie. Nach Photographie von F. Hanfstaengl in München.

Ein Schüler Bloemaerts war ferner der Leipziger Nikolaus Knüpfer (geb. 1603), der 1630 in Utrecht auftauchte. Schlie hat ihm eine Schrift gewidmet. In seinem feinen, ganz in goldiges Binnenlicht gehüllten kleinen Familienbildnis in Dresden (um 1640) steht er bereits unter der Einwirkung Rembrandts. Seine farbenfrischen erzählenden Bilder aber, wie die „Werke der Barmherzigkeit“ in Kassel, „Salomon den Göttern opfernd“ in Braunschweig, die „Jagd nach dem Glück“ in Schwerin, die, wie Weizsäcker gezeigt hat, auf ein verlorenes Original Elsheimers zurückgeht, verraten doch deutlich genug den Einfluß dieses oberdeutschen Römers.

Ein Schüler Bloemaerts war auch Jan Both (1610—52), der Hauptvertreter der südlichen Landschaft in Holland. Seine wohlig angeordneten, ganz von warmem bräunlichen Sonnengold durchglühten Baum- und Berglandschaften, deren reichste Auswahl Amsterdam, London und München besitzen, knüpfen zugleich offensichtlich an die große, leuchtende Landschaftskunst Claude Lorrains (S. 185) an, die sie aber doch in eine leicht holländisch gefärbte Mundart übersetzen. Boths Einfluß lebte in Schülern und Nachahmern bis ins 18. Jahrhundert hinein weiter. Von diesen sei schon hier Jan Glauber (1646 bis um 1726) genannt, der, von deutschen Eltern in Utrecht geboren, in Italien im Anschluß an Dughet (S. 185) gebildet, in Hamburg, im Haag und in Amsterdam als Vertreter der klassischen Landschaftsmalerei gefeiert wurde. In Paris, Petersburg, Braunschweig und Schwerin ist er mit bezeichneten, in Berlin, Dresden und München mit überzeugenden Landschaften vertreten, die, weit kühler im Ton als Boths Landschaften, eine gewisse feierliche, von strengem Liniengefühl getragene, mehr zeichnerische als malerische Haltung zur Schau tragen.

Zur Schule Bloemaerts aber gehörte auch der vielseitige Darsteller südlichen Natur- und Volkslebens und nordischen Tier- und Stillebens, Giovanni Battista Weenix (1621 bis 1660), der zwar in Amsterdam geboren war, aber als Schüler und Meister Utrecht bevorzugte. Mit flottem, etwas derbem Pinsel hatte er in Italien reich belebte, farbig gesehene Seehafen-, Campagna- und Ruinenbilder gemalt, wie man sie im Louvre, in Petersburg, in Stockholm, in München und in Stuttgart trifft. Sein Küchenstück in Schwerin steht im Übergang zu seinen nicht minder frisch und farbig hingesetzten heimatlichen Darstellungen der lebenden und toten Tierwelt, von denen sein Hühnerhof mit der gehaubten Henne in Dresden hervorgehoben sei.

In entfernteren Beziehungen zur Schule Bloemaerts standen Utrechter Meister wie Paulus Moreelse (1571—1638), der, als tüchtiger Bildnismaler aus der Schule Mierevelts in Delft hervorgegangen, sich in seinen lebensgroßen sittenbildlichen Gestalten den caravaggesken Bloemaertschülern näherte, in noch ferneren Beziehungen die hervorragenden Tier- und Stilleben-Maler, die wir doch am besten den Utrechter Meistern anreihen.

Der berühmte Stilleben-Maler Jan Weenix (1640—1719), der in Amsterdam geboren und gestorben ist, besuchte die Schule seines Vaters Giovanni Battista in Utrecht. Nicht selten malte auch er südliche Hafendarstellungen, wie die des Louvre, gelegentlich auch weiche, tonvolle Bildnisse, wie das des Haarlemer Museums. Sein Hauptfach war jedoch das Stilleben. Manchmal sind seine Jagdbeutebilder, wie die 1703—12 fürs Jagdschloß Bensberg des Kurfürsten von der Pfalz gemalte Folge in München, noch mit lebenden Jägern und Hunden ausgestattet, manchmal, wie sein großes Amsterdamer Gemälde von 1714, wenigstens mit einem kläffenden Hündchen. Totes Wild, Früchte und Jagdgeräte vor parkartigen, dämmerhell von weichem Abendhimmel durchstrahlten Hintergründen aber bilden den Inhalt der Mehrzahl seiner Schöpfungen, wie der beiden großen Dresdener Stilleben, die sich bei erstaunlich liebevoller Durchbildung der stofflichen Erscheinung durch ihre weiche malerische Stimmung auszeichnen.

Aus Antwerpen oder Mecheln stammte Gillis d'Hondecoeter (gest. 1638), der zu den in Amsterdam eingewanderten Landschaftern des fortgeschrittenen flämischen Übergangsstiles gehörte. Sein Sohn Gysbert d'Hondecoeter (1604—53), der nach Utrecht zog, malte Landschaften in der Art seines Vaters und Hühnerhöfe im Stile seines Schwagers Giovanni Battista Weenix. Gysberts Sohn Melchior d'Hondecoeter (1636—95) aber, der Utrecht wieder mit dem Haag und Amsterdam vertauschte, ist der berühmte Hauptschilderer des Geflügellebens. Seinen lebensgroßen Hühnerhof- und Ententeich-Bildern, denen man in Amsterdam und im Haag, in Dresden und in Kassel nachgehen kann, verlieh er manchmal durch die Darstellung einbrechender Raubvögel oder vierfüßiger Räuber dramatische Bewegung, immer malte er sie mit zugleich breiter und stofflich eindringlicher, jede Einzelfeder schildernder Pinselführung, immer in blendender, natürlicher und doch innerlich verschmolzener Farbenpracht.

Utrechter war auch der größte holländische Frucht- und Blumenmaler, Jan Davidsz de Heem (1606—84), der 1635 nach Antwerpen übersiedelte (S. 276). Sein Vater David war sein Lehrer. Wahrhaft wunderbar versteht er es, mit vollem, kräftigem und doch auf alles Feinste eingehendem Pinsel allen einzelnen Früchten, Blumen und Blättern, allen goldenen, silbernen oder gläsernen Gefäßen seiner Bilder, aber auch den kleinen und kleinsten Vertretern der Tierwelt, von denen sie wimmeln, in Formen und Farben gerecht zu werden, nicht minder

wunderbar, alle diese Einzelheiten zu großen, einheitlich angeordneten, von warmem Gesamtton zusammengehaltenen Stilleben von ebenso märchenhafter wie natürlicher Pracht zusammenzufügen. Er ist in fast allen großen Galerien, am stärksten in der Dresdener, vertreten. Sein Sohn Cornelis de Heem (1631—95) folgte seinen Spuren in Antwerpen.

Alle diese Meister, die in ferneren oder engeren Beziehungen zu Utrecht stehen, sind die klassischen Vertreter der holländischen Tier- und Stilleben-, Frucht- und Blumenmalerei, die der Kunst neue Stätten gewiesen und nie gesehene kleine Phantasiewelten enthüllt hat.

Haarlem, das Herz Hollands, dessen Malerei van der Willigen eine der ältesten örtlichen Kunstgeschichten in Nordeuropa gewidmet hatte, während neuerdings Eisler die Entwickelung seines Stadtbildes anschaulich geschildert hat, hatte durch seine Teilnahme an der nationalen Verteidigung und seine Pflege des nationalen geistigen Lebens beinahe am meisten zur Ausbildung der neuen holländischen Gesittung beigetragen; und die Haarlemer Malerei, deren landschaftlicher Gehalt schon im 15. Jahrhundert die flämische Kunst befruchtet hatte (Bd. 4, S. 28), während ihre Beherrschung der menschlichen Gestalt im 16. Jahrhundert die künstlerische Durchbildung des nationalen Gruppenbildnisses (Bd. 4, S. 543) gefördert hatte, übernahm auch im 17. Jahrhundert einen wesentlichen Anteil an der Führung in jener nationalholländischen Richtung, die unmittelbare Natureindrücke durch Vereinheitlichung der Tonwirkung künstlerisch zu stimmen wußte.

In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts hatte gerade die Haarlemer Malerei sich freilich noch entschieden und erfolgreich im Fahrwasser der italienischen Kunst bewegt. An der Spitze der Haarlemer Schule dieser Zeit steht Hendrik Goltzius (1558—1616), ein geborener Jülicher aus Mühlbrecht, der, in Haarlem unterrichtet, in Italien weitergebildet, von dort nach der Stadt seiner Wahl zurückkehrte. Vor allem gründete er hier seine große Stecherschule, die es, „eklektisch" im vollsten Sinne, auf die Verarbeitung aller früheren Richtungen abgesehen hatte. Suchte Goltzius doch in seinen sogenannten „6 Meisterwerken" die Art der berühmtesten älteren Großmeister, z. B. in der Beschneidung Christi die Art Dürers, in der Anbetung der Könige die Art Lukas van Leydens, in der Heimsuchung die Art Parmeggianinos, in anderen Blättern die Art der Rafaelstecher und anderer Italiener bis zur Täuschung nachzuahmen. Am erfreulichsten wirkte sein großes technisches Können, dem die ältere Stechart mit engen Linienlagen ebenso geläufig war wie die breitere neue, in seinen zahlreichen bald kleinen, bald lebensgroßen Bildnisstichen, von denen der junge Frisius mit dem großen Hunde und sein starkbärtiges Selbstbildnis zu den glänzendsten Leistungen des Kupferstichs gehören. Seine Blätter aus der Götter- und Gedankenwelt nach fremden oder eigenen Erfindungen aber leisten teils in zarter, teils in kräftiger Technik ein Äußerstes an willkürlicher Umbildung der menschlichen Gestalten in dem italienischen („manieristischen") Sinne, der als Ausdruck neuen Zeitempfindens aufgefaßt sein will. Weigel (im Nachtrag zu Bartsch) zählt 363 Blätter seiner Hand; auch um die Weiterbildung der „Helldunkel"-Technik im Holzschnitt hat Goltzius sich verdient gemacht. Der Ölmalerei wandte er sich erst nach 1600 in seinem 42. Lebensjahre zu. Bezeichnend für seine akademische, doch mit einer gewissen kernigen Frische gepaarte Art sind die kräftigen Akte seiner Göttergestalten von 1611 und 1613 im Haag sowie sein Bild „Merkur bringt Juno die Augen des Argus" von 1615 in Rotterdam.

Zu Goltzius' berühmter Stecherschule gehören Meister wie Jakob de Gheyn der Ältere (um 1565—1615), Jan Saenredam (um 1565—1607), Jakob Matham (1571

bis 1631) und namentlich Jan Müller (um 1570—1625), der der kühnste und freieste von allen ist. Etwas später reiht Jan van de Velde (1596—1641) sich ihnen als einer der glänzendsten Haarlemer Stecher und Radierer an.

Als Maler zog Cornelis Corneliszʒ, auch Cornelis van Haarlem genannt (1562 bis 1638), mit Goltzius an einem Strange. Corneliszʒ, der sich in Amsterdam, in Frankreich und in Antwerpen gebildet hatte, ist der holländische Hauptmeister der italienischen Richtung seiner flämischen Vorgänger Michael van Coxcyen und Frans Floris (Bd. 4, S. 542). Seinen trefflichen Bildnissen freilich sieht man, wie denen des Floris, keine angelernte Manier an. Sie atmen bodenständige Kraft. Zu den besten gehört das des Dichters und Kupferstechers Coornhert in Haarlem, gehört aber vor allem das große Schützengruppenbildnis in Haarlem, das er hier 1583 gleich nach seiner Rückkehr von seinen Lehr- und Wanderjahren malte. In der Entwickelungsgeschichte dieser bodenständigen holländischen Bildnisgruppenmalerei, die Six und Riegl eindringlich verfolgt haben, spielt diese große Schützenmahlzeit von 1583 eine wichtige Rolle. Wie diese Kunst Hollands, die sich zunächst der Schützengilden annahm, sich von der steifen Nebeneinanderstellung unbekümmert um einander aufgepflanzter Schützenhalbfiguren allmählich durch die Darstellung der ganzen Gestalten, durch die Hervorhebung der Hauptleute, durch die diagonale Teilung, durch die Beseelung der Köpfe und durch die Einfädelung lebendiger Beziehungen der Dargestellten zueinander zur Darstellung künstlerisch abgerundeter Bildnisgruppen wurden, haben wir schon im 4. Bande (S. 543) bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts verfolgt. Gerade Corneliszʒ' Haarlemer Schützenmahlzeit von 1583 tat, wenn auch noch spröde und schüchtern, den ersten Hauptschritt in der Belebung der Gruppen durch ein gemeinsames Tun und der Anknüpfung persönlicher Beziehungen der Dargestellten untereinander. Corneliszʒ' biblische



Abb. 140. Der Bethlehemitische Kindermord. Gemälde von Cornelis Corneliszʒ, früher im Museum des Haag, jetzt in Haarlem.

und mythologische Geschichtsbilder aber sind in ihrer absichtlichen Anordnung und Färbung Musterbeispiele des Zeitstils, den man als Manierismus zu bezeichnen pflegt. Dem Bedürfnis des Meisters, seine nackten Gestalten, deren Nacktheit oft nicht einmal begründet ist, von allen Seiten zu zeigen, müssen seine „Kompositionen" sich fügen; auf vielen zeigt sich eine Nebenfigur ohne sachliche Notwendigkeit im Vordergrunde groß und aufdringlich von hinten; und gerade er treibt die Willkür, dem Nackten der verschiedenen Gestalten nur der Abwechslung wegen einen verschiedenfarbigen Fleischton zu geben, die wir in der Schule von Fontainebleau (Bd. 4, S. 576), aber auch schon bei Lukas van Leyden (Bd. 4, S. 540) fanden, auf die Spitze. Charakteristische Bilder dieser Art sind der Bethlehemitische Kindermord von 1590 in Amsterdam, von 1591 im Haag (seit kurzem in Haarlem; Abb. 140), Adam und Eva von 1592 in Amsterdam und die Hochzeit des Peleus und der Thetis im Haag. Daß der Meister aber in seinen späteren Bildern im Sinne echt holländischer Farbenempfindung auf eine innerlichere Verschmelzung der Farben zu einheitlich ruhigerem Klange zukam, zeigt z. B. seine in ihrer Art ausgezeichnete Maria mit dem Leichnam Christi von 1629 in Schwerin.

Älter als Goltzius und als Cornelisz van Haarlem, aber eng mit ihnen verbunden war Karel van Mander (1548—1606), der, Flame von Geburt, aber Holländer aus Wahl, in Haarlem sein berühmtes, erst nach seinem Tode 1618 in Amsterdam erschienenes „Schilderboek" (S. 278) schrieb und in Haarlem auch mit Goltzius und Cornelisz eine Aktzeichenakademie gründete. Daß es sich hierbei nicht um eine weitergreifende Kunstakademie handelte, haben neuerdings Hirschmann und Dresdner dargetan. Erst drei Jahre vor seinem Tode, 1603, siedelte Karel van Mander nach Amsterdam über. Von seinen eigenen Bildern läßt sich kaum etwas sagen; doch gibt es zahlreiche nach seinen Erfindungen von den genannten und anderen graphischen Künstlern gestochene Blätter, die den Durchschnittsstil der „Romanisten" jener Tage zeigen. Aus der Haarlemer Schule ist er schon als Lehrer des Frans Hals nicht fortzudenken.

An jene Schützenmahlzeit des Cornelis van Haarlem aber knüpfen die „Schützenmahlzeiten" Frans Pietersz de Grebbers (1570—1649) an, der seiner Vaterstadt Haarlem in jeder Beziehung treublieb. Von seinen vier Schützenmahlzeiten im Haarlemer Museum bezeichnen namentlich die von 1616 und von 1619 die letzte Vorstufe der Entwickelung der holländischen Gruppenbildnisse vor Frans Hals. Ihre Anordnung bleibt trotz ihres Strebens nach inneren Zusammenschluß noch steif, die Bewegung ihrer Hände wirkt noch absichtlich, die Fleischbehandlung ist warm und goldig, aber noch etwas flau in der Durchbildung.

Sein Sohn und Schüler Pieter de Grebber, der 1590 in Haarlem geboren war, war auch noch Schüler des Hendrik Goltzius, wurde dann aber von den durch Elsheimer beeinflußten Vorgängern Rembrandts berührt und strebte eine Zeitlang nach weicher, duftiger, bräunlich-toniger Farbengebung, die bei ihm jedoch meist flau und verblasen ausfiel, um schließlich wieder fester und akademischer im Sinne der Goltziusschule zu werden. Am besten kann man seine Entwickelung in Haarlem verfolgen. Doch ist für seine dünne mittlere Zeit auch seine „Findung Mosis" in Dresden bezeichnend. Seine letzte Art tritt vor allem, wohl durch die Natur der Aufgabe gefordert und gefördert, in den Wand- und Deckenbildern hervor, mit denen er sich 1648 und 1650 an der Ausschmückung des Huis ten Bosch vom Haag (S. 295) beteiligte.

Neben dem Flamen Jakob Jordaens (S. 266) hatte der flämische Rubensschüler Th. van Thulden (S. 264) den Löwenanteil an dieser Aufgabe erhalten. Von den holländischen

Meistern, die beteiligt waren, haben wir den Utrechter Gerard van Honthorst (S. 294) bereits kennengelernt. Die meisten der übrigen Maler, die im Huis ten Bosch ihre Kunst zeigen sollten, stammten aus Haarlem oder hielten sich doch zur Zeit ihrer Berufung in Haarlem auf. Außer Pieter de Grebber gehört zunächst Pieter Soutman, der berühmte Rubensstecher, hierher, der 1580 in Haarlem geboren wurde und hier auch 1657 starb, seiner Richtung nach aber als Rubensschüler erscheint. Dies gilt auch von seinem leicht und flüssig hingesetzten sinnbildlichen Deckenbild im Huis ten Bosch, wogegen seine beiden Schützenstücke von 1642 und 1644 in Haarlem nichts Antwerpenerisches haben, sondern in ihrer freien Anordnung und grauschattigen Tonung mehr oder weniger selbständig neben denen des großen Frans Hals stehen, die wir kennenlernen werden. Hierher gehört auch Salomon de Bray, der 1597 in Amsterdam geboren war, aber schon jung nach Haarlem kam, wo er Schüler Hendrik Goltzius' und Cornelis Corneliszʼ wurde und 1664 starb. Er war auch als Baumeister tätig. Sein malerisches Hauptwerk ist aber seine Darstellung der „Joyeuse Entrée“ (1651) im Huis ten Bosch (jetzt im Mauritshuis im Haag). Es ist das „monumentalste“ aller hier gemalten Wandgemälde, klar und bestimmt in der Anordnung, warm im Ton. Wie anmutig und liebenswürdig die vorausschreitenden flöteblasenden Knaben, wie kräftig und keck die ihnen folgenden Fahnenträger zu Pferde!



Abb. 141. Der Quacksalber. Gemälde von Pieter van Laer im Museum zu Kassel.

Endlich sei Cesar van Everdingen von Alkmaar (1606—78) in diesem Zusammenhang genannt, der als angeblicher oder wirklicher Schüler Jan van Bronckhorsts (S. 296) eigentlich zu dem verwandten Utrechter Schulkreise gehört, aber doch 1648—56 in Haarlem wirkte und von hier aus als Mitarbeiter ins Huis ten Bosch berufen wurde, wo er die vier Musen, aber auch die plastisch gezeichnete halb sinnbildlich dargestellte „Geburt des Prinzen Friedrich Heinrich“ ausführte. Der Einfluß der Haarlemer „Akademie“ der Goltzius, Cornelisz und van Mander ist auch in seinen Schöpfungen bemerkbar, von denen das Dresdener Bild „Bacchus mit zwei Nymphen“ die akademische Richtung mit einer gewissen Anmut zur Schau trägt.

Andere Haarlemer Meister dieser Gesamtrichtung, die das halbstädtische oder ländliche Leben des Volkes und seiner Tierwelt im Freien darzustellen unternahmen, holten sich nicht sowohl ihren Stil, der nur hier und da von dem italienischen berührt wurde, als ihre Vorwürfe, ihre Gestalten aus dem Volk und deren städtische oder landschaftliche Umgebung aus Italien und wirkten ihrerseits auf die italienische Kunst zurück. An der Spitze dieser Meister steht der Haarlemer Pieter van Laer (1582—1642), der seine Kunst nach Rom trug,

wo er von 1623 bis 1639 lebte. Wegen seines Buckels erhielt er in Rom den Beinamen „Bamboccio", und dieses Spitznamens wegen wurden die Bilder der ganzen Kunstgattung, die er vertrat, in Italien als „Bambocciate" bezeichnet. Gerade er wurde durch seine ungeschminkten, nordisch gesunden, aber mit caravaggesker Licht- und Schattengebung gemalten kleinfigurigen Darstellungen alltäglicher Vorgänge auf italienischen Straßen, Plätzen und Märkten der Vater des kleinen sittenbildlichen italienischen Volksstückes. Seine Bilder, die in Florenz in den Uffizien und der Galerie Corsini, in Deutschland namentlich in Dresden, Kassel, Schwerin, München und Wien vertreten sind, hatten einen ebenso großen Einfluß auf die italienische wie, nach der Heimkehr des Meisters, auf die niederländische Kunst seiner Zeit. Beispielsweise genannt seien seine „Schmiede in einer römischen Ruine" (1635) in Schwerin, sein Quacksalber in Kassel (Abb. 141), seine Bocciaspieler und seine „Weinschenke am Stadttor" in Dresden.

Ein Menschenalter jünger als Pieter van Laer, aber kaum minder einflußreich als er war der Haarlemer Claes Pietersz Berchem (1620—83), der berühmteste jener niederländischen Meister, deren eigentlicher Ruhm auf ihren italienisch angehauchten Darstellungen der lebendigen, den Menschen dienenden Tierwelt in der Landschaft beruht. Hirten und Hirtinnen mit ihren Herden in südlich dreinblickenden, farbig belebten und sonnenlichtdurchflossenen Berg- und Flußlandschaften sind zwar nicht die einzigen, aber doch die häufigsten Darstellungen, die Berchem gemalt und radiert hat. Zunächst von seinem Vater Pieter Claesz, einem feinen Stillebenmaler (S. 316), in Haarlem unterrichtet, dann auch noch von Honbraken, vornehmlich von seinem Schwiegervater Jan Wils (um 1600—1669), einem Haarlemer Landschafter der italienischen Richtung Jan Boths (S. 296), zum Landschafter ausgebildet, muß er schon in jungen Jahren Italien bereist haben und dann nach Amsterdam gegangen sein, wo namentlich Claes Moeyaert (S. 318) auf ihn einwirkte. Der Einfluß Moeyaerts ist z. B. in seinem „Laban mit den Feldarbeitern" von 1643 in München unverkennbar. Bald aber bildete Berchem sein besonderes Darstellungsgebiet und seine eigene, gewandte, flüssige, farbenfrische, nicht eben tiefgründige, aber den weitesten Kreisen genehme Vortragsweise aus. Räumlich überragt sein lebensgroßes Hirtenstück im Haag alle seine übrigen Bilder, die in allen namhaften europäischen Sammlungen reichlich vertreten sind. Zu ihren besten gehören der Jägerhalt und der Morgen (1656) in Petersburg, die Fischer am See und die Hirten unter hoher Felswand (1659) in Dresden, die Rückkehr von der Weide in Antwerpen, die Fähre und die beiden prächtigen Winterlandschaften in Amsterdam. Wie beliebt Berchem war, zeigen die zahlreichen Blätter der ersten niederländischen und französischen Stecher, die nach seinen Bildern gestochen worden. Seine eigenen, etwa 60 Radierungen, die durchweg Hirtenstücke wiedergeben, sind namentlich durch ihre graphische Wiedergabe der Wirkungen des Sonnenlichtes ausgezeichnet. Berchem zog 1677 nach Amsterdam, wo er starb. Von seinen Schülern blieb Willem Romeyn, der des Meisters Art in eine klare, kühlgraue Tonart übertrug, in Haarlem ansässig, dessen Gilde er 1646 beitrat.

Auch die Haarlemer Maler, die im Gegensatz zu allen diesen mehr oder weniger mit Italien liebäugelnden Meistern die heimische Eigenkunst pflegten, unterhielten rege Wechselbeziehungen zu der großen Handelshauptstadt an der Amstel; aber gerade sie blieben eng mit ihrer Vaterstadt Haarlem verbunden; und es ist doch wohl nicht zufällig, daß der größte holländische Bildnismaler, Frans Hals, der größte holländische Maler des bäuerlichen Volkslebens, Ostade, und der größte holländische Landschafter, Ruisdael, in Haarlem zu Hause waren.

Frans Hals (1580—1666), der an der Spitze der Vertreter der bodenständigen Wirklichkeitsmaler Hollands steht, gehört zu den Großen unter den Großen. Freilich war er kein geborener Haarlemer; er war von flämischen (nicht holländischen) Eltern in Mecheln (nicht in Antwerpen) geboren, kam aber schon als Knabe mit diesen, die um ihres Glaubens willen flüchteten, nach Haarlem und entwickelte sich hier von Anfang an unter Holländern zum Holländer. Nur an seinem lebhafteren Temperament mag man einen flämischen Grundzug erkennen. Jedenfalls ist gerade er mit der Haarlemer Kunst so verwachsen, daß er unauslösbar zu ihr gehört. In Haarlem gründete er eine große Schule und wurde einer der einflußreichsten Meister seiner Zeit. Bald nach seinem Tode aber geriet er, da der Zeitgeschmack wieder andere Wege einschlug, in Verachtung und Vergessenheit, um erst seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu einem der meist begehrten und teuerst bezahlten Meister der Welt zu werden. Bode, Unger und Moes haben seinen Ruhm unter uns verbreitet. Ausführlich ist Hofstede de Groot 1910 auf ihn eingegangen. Das letzte große Werk über ihn haben Bode und Binder 1914 veröffentlicht; und Bode ist 1917 nochmals auf seine Bedeutung zurückgekommen. Daß Karel van Mander (S. 300), der als Kunstschriftsteller tiefere Spuren hinterlassen hat denn als Maler, sein Lehrer gewesen, sieht man Hals' erhaltenen Werken nicht an, von denen das älteste freilich erst 1616, also im 36. Lebensjahre des Meisters, gemalt ist. Nur Menschendarsteller, vorzugsweise Bildnismaler, war er der große Wirklichkeitsmeister, der zunächst nur festumschriebene, in ihrem innersten Wesen aufgefaßte, zueinander oder zum Beschauer in lebhafte geistige Beziehung gesetzte Persönlichkeiten so naturwahr wie möglich, wenngleich nicht ohne Formen- und Farbenrhythmus, auf die Fläche bannen wollte, aber auch der Meister der freien, malerischen Pinselführung, dessen Gemälde die Entwickelung der holländischen Maltechnik während eines halben Jahrhunderts widerspiegeln. Gerade seine Schützen- und Regentenstücke werden unvermerkt zu Geschichtsdarstellungen, gerade seine Bildnisse von Persönlichkeiten des Volkslebens zu lebensgroßen Sittenbildern, aus denen erst seine Schüler das kleinfigurige holländische Sittenbild entwickelten. Echt holländisch ist der köstliche, keineswegs derbe Humor, den seine Gestalten ausströmen. Eine selbstbewußte, das Leben freudig bejahende Überlegenheit spricht sich in den vornehmsten und den einfachsten Gestalten aus, die er gemalt hat. Den leicht lächelnden Frohsinn und die lauteste, in schallende Gelächter ausbrechende Lustigkeit hat niemand so natürlich und herzlich dargestellt wie er. Echt holländisch ist aber auch seine Art, unmittelbaren Natureindrücken nur durch ihre malerische Behandlung künstlerische Weihe zu verleihen. Man kann Frans Hals neben Velázquez (S. 128) als den Vater der neueren „Eindruckskunst" bezeichnen. Die „Impressionisten" des 19. Jahrhunderts beriefen sich, außer auf Velázquez, hauptsächlich auf Frans Hals.

Seine großen Schützen- und Regentenstücke des Haarlemer Museums, des Hauptheiligtums seiner Kunst, sind Marksteine der Entwickelungsgeschichte seiner reifen Kunst; denn daß sein Schützenstück von 1616, in dem nichts an seinen Lehrer van Mander erinnert, ihn längst über jede Zeit des Suchens und Tastens hinaus entwickelt zeigt, ist selbstverständlich. Diese Schützenmahlzeit der Sankt Georgsgilde von 1616 aber ist bei alledem noch schlicht in der Anordnung, noch bräunlich bei kräftigen Einzelfarben im Gesamtton, noch halbwegs plastisch mit einigermaßen vertriebenen Pinselstrichen hingesetzt, aber doch schon mit breit und keck draufgesetzten Einzelstrichen vollendet. Die beiden Schützenmahlzeiten von 1627 (Abb. 142) sind freier angeordnet, breiter hingegossen, heller und freudiger in der Farbe. Das Schützenstück von 1633, das das Motiv der Mahlzeit aufgibt, um seine Schützen im Garten ihres

Gildenhauses in zwei schlichten, geschickt miteinander verbundenen Gruppen anzuordnen, schwelgt bereits in immer breiter werdender Pinselführung, in blondem Goldton und in köstlichen Farbenakkorden. Das große Bild der Sankt Georgs-Schützen von 1639 zeigt in seiner überaus einfachen zweireihigen Anordnung, seinem wuchtigen Vortrag, seiner feinen Färbung in grauem Gesamtton den Meister auf der Höhe seines Könnens. Die großartige Darstellung der ruhig und klar zusammengeordneten fünf Regenten des Elisabeth-Krankenhauses von 1641 verrät vorübergehende Anklänge an Rembrandts Helldunkel, das damals in ganz Holland in der Zeit lag. Der karge, geistvolle, wirklich impressionistische Altersstil des Meisters



Abb. 142. Festmahl der Bogenschützen zum St. Georg von 1627. Gemälde von Frans Hals im Museum zu Haarlem. Nach Photographie von F. Hanfstaengl in München.

aber tritt uns in seinen beiden Gruppenbildern von 1664, die die vier Vorsteher und die vier Vorsteherinnen (Abb. 143) des Altmännerhauses darstellen, greifbar und ergreifend entgegen. Das Schützenbild des Meisters von 1637 in Amsterdam steht auf der gleichen Stufe mit jenem Haarlemer Bilde von 1639.

Den Schützen- und Regentenstücken des Meisters schließen sich seine Familiengruppenbildnisse an, von denen die unterlebensgroße Darstellung eines Ehepaares am Waldrand mit zwei Kindern, dem kleinen Mulatten und dem Hunde in der Sammlung Kahn zu Neuyork und das reicher und innerlicher belebte zehnfigurige Bild in London die Frau des Meisters von 1640 zeigen. Das einfachste und schönste aber ist das Gruppenbild eines Ehepaares, das unter Parkbäumen einträchtig auf einer Bank sitzt, in Amsterdam, nicht minder ausgezeichnet durch die geistvolle Freiheit seiner lebendigen Anordnung als durch die sprechende Wiedergabe der glücklichen Gemütsverfassung des vornehmen Paares. Von den Einzelbildnissen des Meisters ist das vornehmste das des Willem van Heydthuysen in der Galerie Liechtenstein,

das durch das barocke Motiv des Purpurvorhanges hinter dem in seinem Garten stehenden Herrn der Zeitströmung Rechnung trägt, in der Wiedergabe der kernigen, von Mannesstolz und Lebensfreude durchglühten Persönlichkeit aber so holländisch natürlich ist wie nur möglich. Zu den schönsten, deren zeitliche Folge wieder die Entwickelung der holländischen Malweise widerspiegelt, gehören der Prediger Johannes Acronius von 1627 in Berlin, der Paulus Beresteyn von 1629 im Louvre, der prächtige Stephanus Geraerdis in Antwerpen, der nicht minder prächtige Johannes Hoornbeck von 1645 in Brüssel und der Willem Croes von 1658 in München. Köstliche schlichtere Bildnisse in Berlin, in Dresden, in Kassel,



Abb. 143. Die Vorsteherinnen des Altmännerhauses in Haarlem. Gemälde von Frans Hals im Museum zu Haarlem. Nach Photographie von F. Hanfstaengl in München.

in Petersburg, im Louvre, im Haag und in Frankfurt schließen sich an. Frans Hals' sittenbildliche Darstellungen aus dem Haarlemer Volksleben, die sich von seinen Bildnissen hauptsächlich dadurch unterscheiden, daß der Meister von den Dargestellten nicht bezahlt wurde, sondern sie seinerseits dafür entschädigte, daß sie sich malen ließen, gehören fast alle seinen früheren Jahrzehnten an. Als sittenbildliche Charaktere ragen der lustige Erzähler in Amsterdam, eine Halbfigur in großem Schlapphut mit sprechenden Lippen und sprechend erhobener Rechten, der Mulatte in Leipzig, die Zigeunerin im Louvre, die sogenannte Hille Bobbe, die grinsende Hexe von Haarlem mit der Eule auf der Schulter, in Berlin (Abb. 144) und die lustigen Zecher in Kassel, in Amsterdam und beim Herzog von Arenberg in Brüssel hervor. Einige seiner bekanntesten mehrfigurigen Sittenbilder, wie „das lustige Kleeblatt" und der „Rommelpotspeeler", scheinen sich, wenigstens in Europa, nur in Kopien erhalten zu haben. Prächtig aber sind z. B. der tolle Junker Ramp mit seiner Liebsten in Neuyork, der Raucher und sein Mädchen in Königsberg und die singenden Knaben in Kassel. Mächtig war der

Einfluß, den Frans Hals erst auf seine Zeitgenossen in Holland und später, nach zweihundert Jahren, nachdem er inzwischen fast verschollen und vergessen gewesen, auf die modernen Breitmaler in ganz Europa ausgeübt hat.

Von Frans Hals' Schülern müßten zuerst die sieben Söhne des Meisters, die Maler wurden, genannt werden: doch sind sie als Künstler schwer zu fassen. Selbst Frans Hals der Jüngere (nach 1617 bis nach 1669) wird von Hofstede de Groot nicht mehr als der Maler seinem Vater nahestehender Bilder anerkannt. Faßbarer ist Harmen Hals (1611 bis 1661), der mit derben lebensgroßen Gruppenbildern in Hamburg, in Schwerin und in Leipzig vertreten ist. Am nächsten steht dem älteren Frans Hals auf seinem eigensten Gebiete seine Schülerin Judith Leyster (1600 bis 1660), deren Kenntnis wir Hofstede de Groot verdanken. Sein jüngerer, schon in Haarlem geborener Bruder Dirk Hals (1591—1656) aber sah weniger die einzelnen Persönlichkeiten als ganze Gruppen der „guten Gesellschaft" auf ihr Sonderwesen an und brachte sie, wie Bilder seiner Hand im Louvre und in der Galerie Liechtenstein, in London und in Kopenhagen zeigen, einheitlich beleuchteten und blond getönten Räumen geschickt eingeordnet, spielend, musizierend, zechend, liebend, manchmal aber auch im Freien lustwandelnd, in mäßig kleinen Figuren mit breitem Pinsel zur Darstellung. Anfangs farbenfrischer, später feintöniger, zeichnen sich seine „Gesellschaftsbilder" durch lebendige Charakterisierung der Typen und Vorgänge aus. Mit ihm, vielleicht sogar vor ihm ist Hendrik Gerritsz Pot (um 1585—1657), der noch Mitschüler des alten Hals bei van Mander gewesen war, sich dann aber Dirk parallel entwickelte, als Vater dieser holländischen „Gesellschaftsmalerei" anzusehen, die mit Vorliebe auch das Friedensleben der Soldaten bei Wein, Weib, Musik und Kartenspiel in Wachtstuben und Feldlagern veranschaulichte. Auf Pot, den man z. B. im Louvre und in Dresden kennenlernt, folgen dann mehr oder weniger feinfühlige Meister dieser Art, von denen Pieter Codde (um 1600—1678) in Amsterdam, der Frans Hals' großes Schützenstück im dortigen Reichsmuseum vollendete, Jakob Duck (um 1600—1660) in Utrecht und im Haag und Anton Palamedes (1601—73) in Delft hervorgehoben seien. Man sieht, wie die Anregungen, die die Hauptschule einer Stadt gab, sich in den Nachbarstädten verbreiteten.



Abb. 144. Hille Bobbe. Gemälde von Frans Hals im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin. Nach Photographie von F. Hanfstaengl in München.

In einem gewissen Gegensatze zu diesen „Gesellschaftsmalern" stehen die Sittenmaler der Schule des Frans Hals, die das Leben und Treiben der unteren Volksschichten in meist noch kleinfigurigeren Bildern darstellten. Den größten von ihnen, Adriaen Brouwer, haben wir bereits unter seinen flämischen Landsleuten (S. 270) getroffen. Zu ihnen gehört sodann Jan Miense Molenaer (um 1600—1668), der Ehegatte jener Judith Leyster, gehört aber als Hauptmeister Adriaen van Ostade (1610—85), der sich zu einem der geschätztesten

Maler und Radierer dieser Zeit entwickelte. Ostade ist, wenn er auch ausnahmsweise einmal einen biblischen Stoff, wie die „Verkündigung an die Hirten" in Braunschweig, malte oder die damals beliebten „fünf Sinne" in sinnbildlichen Sittenbildern, wie denen der Ermitage und des Rudolfinum, veranschaulichte, vor allem der Bauernmaler, der das Leben und Treiben des derben „ramsnäsigen" Landvolkes im Innern seiner Hütten oder draußen vor diesen künstlerisch verklärt hat, wobei sich zugleich der wachsende Wohlstand und die zunehmende Gesittung des Landes zwischen 1630 und 1680 in den in ebendiesem Zeitraum entstandenen Bildern des Meisters widerspiegeln. Daß er in seiner Darstellungsart von Frans Hals oder von Brouwer, neben dem er in Hals' Werkstatt arbeitete, ausgegangen sei, wird neuerdings in Abrede gestellt. Wenn man aber statt dessen in dem einfallenden Licht seiner frühesten Bilder, wie der kleinen Bauernstube von 1631 im Louvre, bereits Rembrandts Einfluß feststellen zu können meint, so ist dagegen doch zu bemerken, daß die tonige Helldunkelmalerei, deren entschiedenster und erfolgreichster Vertreter Rembrandt war, damals wie auf Verabredung an verschiedenen holländischen Kunststätten zugleich aufkam. Jedenfalls lehnen Ostades Bilder aus den mittleren dreißiger Jahren, wie die Darstellungen zechender oder kartenspielender Bauern im Wirtshaus von 1635 in Darmstadt, von 1637 in der Galerie Liechtenstein und ohne Jahreszahl in Dresden, sich in ihren lebhaften Bewegungen und ihren aus lichten Tönen hervortretenden hellroten und blaßblauen Kleiderfarben eher an Brouwer als an einen anderen Meister an. Seit 1640 aber fand Ostade sich selbst in der Darstellung des humorvoll behäbigen Lebens der kleinen Leute, in der ruhigen, abgerundeten Anordnung seiner schlichten Vorwürfe, in der leichten Flüssigkeit seiner Malweise, in dem feinen Helldunkel seiner Innenräume und in dem warmen Goldlicht



Abb. 145. Der Dorfgeiger. Gemälde von Adriaen van Ostade im Haager Museum. Nach Photographie der Verlagsanstalt von F. Bruckmann A.-G. in München.

seiner landschaftlichen Gründe. Zu seinen frühesten im Freien spielenden Bildern gehören der „Orgeldreher" von 1638 in Leipzig und der ganz von warmem Licht erfüllte „Leiermann" in Berlin (1640). Hauptbilder Ostades aus den vierziger Jahren sind dann z. B. die „Bauernstube" im Louvre (1642) und der „Bauerntanz" (1645) in München, aber auch halblandschaftliche Bilder, an die sein Bruder Isack van Ostade (s. unten) anknüpfte, wie das Hirten- und Herdenbild von 1645 in der Ermitage und der große Halt vor dem Wirtshaus bei Herrn Holford in London.

Nach 1650 werden auch in Ostades Bildern die Lokalfarben wieder lebhafter. Zu seinen schönsten Bildern aus den fünfziger Jahren gehören die leuchtende „Sommerlaube" (1659) in Kassel und die köstliche „Bauernmusik" (1656) im Buckingham Palace, in der das zarte Helldunkel des Zimmers mit der hereinbrechenden Sonnenuntergangsglut ringt. In den sechziger Jahren, in denen das Helldunkel die Einzelfarben Ostades wieder mehr aufsaugt, schuf er noch solche Prachtbilder wie den „Stammtisch in der Dorfschenke" (1660) und den „Künstler in seiner Werkstatt" (1663) in Dresden, den Alchimisten von 1661 in London, die „Dorfschule" (1662) in Paris und das „ländliche Konzert" (1665) in Petersburg. Wie er in den siebziger Jahren malte, in denen er zu gleichmäßigerer Helle und härter bunten Farben übergeht, zeigen sein „Dorfgeiger" (1673) im Haag (Abb. 145) und die „Bauernwirtsstube" (1674) in Dresden. Kurz war der Aufstieg, kurz der Abstieg, lang aber die sonnige Höhe, auf der Ostade seine Meisterwerke schuf, die alle Wechselphasen der holländischen Malweise während eines halben Jahrhunderts deutlich mitmachen.

Von Adriaen van Ostades Schülern knüpft sein Bruder Isack van Ostade (1621 bis 1649) an seine im Freien spielenden Bilder an, die er mit großem Feingefühl für landschaftliche Lichtwirkungen und für das sommerliche Leben auf den Dorfstraßen, das winterliche Treiben auf zugefrorenen Kanälen und Flüssen weiterbildete. Das angeschirrte Pferd, meist ein Schimmel, ist sein ausgesprochener Liebling; und vorzugsweise beschäftigen ihn auch Darstellungen des Halts von Fuhrwerken vor dem Wirtshause. Winterbilder seiner Hand sieht man z. B. in Berlin, München, Dresden und Petersburg, Sommerbilder in London, Petersburg und Rotterdam. Der Farbenreiz des geschlachteten, ausgeweidet aufgehängten Schweines, der Rembrandt schon 1637 zu einer Darstellung (bei Johnson in Philadelphia) anlockte, hat ihn 1639 zu dem Bilde in Augsburg, 1642 zu dem in Pest begeistert. Adriaen van Ostade folgte erst 1647 mit dem „geschlachteten Schwein" im Städelschen Institut. Jedenfalls haben Isack van Ostades Bilder die Darstellungen der Natur mit neuen Licht- und Farbenreizen ausgestattet.

Die übrigen Schüler Adriaen van Ostades, von denen Cornelis Pietersz Bega (1620 bis 1664) genannt sei, haben die Geschichte der Malerei nicht mit Sonderwerten bereichert.

Zur Schule des Frans Hals darf nach de Bie, an dessen Angabe auch Hofstede de Groot festhält, aber auch noch einer der berühmtesten Haarlemer Maler, Philips Wouwerman (1619 bis 1668) gerechnet werden, der, hauptsächlich als Pferdemaler groß, jedenfalls sein eigenstes Fach nicht von Hals überkommen hat. Daß er jemals aus Haarlem herausgekommen, ist, abgesehen von einer Fahrt nach Hamburg, nicht nachgewiesen, dem reichen landschaftlichen, gesellschaftlichen und kriegerischen Inhalt seiner kleinfigurigen Darstellungen nach aber wahrscheinlich. Seine zahlreichen Bilder, in denen er sich als ebenso feinfühliger Zeichner wie Maler erweist, stellen reich mit Schlachten oder Jagden, mit Vorgängen aus dem Kriegslager-, dem Reise-, dem Räuber- und dem Volksleben belebte Landschaften dar, die zwar nur in wenigen Fällen hauptsächlich als Landschaften gedacht sind, aber durch die künstlerische Art,

mit der die Vorgänge aus dem Menschen- und Tierleben ihnen eingefügt sind, doch immer den Gesamteindruck seiner buntbewegten Erfindungen bestimmen. Als Landschafter ging Philips Wouwerman wohl von seinem Landsmann Jan Wijnants (S. 314), als Menschenleben- und Tiermaler von seinem Landsmann Pieter van Laer (S. 301) aus, entwickelte sich aber durch eigenes Naturstudium zu einem der tüchtigsten Darsteller aller Vorgänge, die im Freien spielen können. Alle Schrecken des Dreißigjährigen Krieges, aber auch alle Vergnügungen der Schloßbesitzer jener Tage wußte er mit bald farbenkräftigerem, bald tonigerem Vortrag, realistisch lebendig, aber auch geschmackvoll durchgeistigt festzuhalten. Kein Holländer, außer Rembrandt und Jan Steen, versteht so anschaulich zu erzählen wie er. Bekannt ist die Rolle, die der Schimmel als helle Lichtstelle in seinen Bildern spielt.

Wouwerman war ein außerordentlich fruchtbarer, vielleicht nur allzu fruchtbarer Meister. An 700 Bilder seiner Hand sind bekannt, von denen Dresden über 60, Petersburg über 50 besitzt. Auch seine frühen Bilder sind härter gezeichnet und schwerer getönt als die besten Bilder seiner mittleren Zeit, die, wie das Reitergefecht mit der brennenden Windmühle in Dresden, bei aller Eindringlichkeit der Formengabe leicht, zart und frisch behandelt und geistreich silbern getönt sind. Schüler und Nachfolger fand er allenthalben. Gestochen wurden fast alle seine Bilder von den ersten Stechern seiner Zeit.

Eine entscheidende Stellung nimmt die Haarlemer Schule ferner in der Entwickelungsgeschichte der holländischen Landschaftsmalerei ein, deren Fäden wenigstens zwischen 1610 und 1657 in ihr zusammenliefen. Gleich ihr ältester Landschafter, der freilich nur 1610—18 in Haarlem wirkte, um gerade hier entscheidenden Einfluß auszuüben, der Amsterdamer Esaias van de Velde (1590—1630), gab den Büschelbaumschlag und den perspektivischen Farbendreiklang seiner flämischen Vorgänger auf, sah ihnen jedoch das bunte Menschenleben ab, das ihre Landschaften entfalteten. Fest und bestimmt setzt er die Gebäude und die freilich etwas rundlich stilisierten Bäume gegen den klaren Himmel ab. In ihrem grünlich-graubraunen Ton aber streben auch seine Landschaftsfernen schon nach besonderer Stimmung. Neben seinen belebten Sommerlandschaften, wie dem Flußbild (1622) in Amsterdam, dem Kanalbild in Berlin, erscheinen ebenbürtige Winterlandschaften, wie die von 1624 im Haag, von 1629 in Hamburg. Man sieht, wie die alten Monatsbilder der Kalenderhandschriften, die schon das 15. Jahrhundert landschaftlich durchgebildet hatte, wieder lebendig werden. Das Dünenbild von 1629 in Amsterdam geht dann zu der schlichten Auffassung schlicht holländischer Natur und ihrer Wiedergabe in bräunlicher Tonmalerei über, die Esaias' Schüler Jan van Goyen (1596 bis 1656; S. 343) schließlich, wie wir sehen werden, als ihr Hauptvertreter im Haag zu leichter, alle Lokalfarben auflösender Flüssigkeit weiterbildete. Esaias' Schüler Pieter de Molijn aber (1595—1661), den Granberg der Vergessenheit entrissen, wurde eine Hauptstütze der älteren Haarlemer Landschaftsschule. Seine Bilder wirken, so buntes Menschentreiben sie belebt, im wesentlichen als Landschaften. Neben baumbewachsenen Hügeln, deren Umrisse die Bildfläche diagonal durchschneiden, öffnen sich weite Fernblicke in die Ebene. Molijns Bäume, die fest und natürlich, wenn auch noch mit Anklängen an die Manier seines Lehrers, modelliert sind, verschmähen keineswegs ein frisches Naturgrün; seine leichtbewölkten Himmel strahlen nicht selten in hellem Blau. Bekannt sind sein „nächtliches Dorffest“ (1625) in Brüssel, seine „Düne“ (1626) in Braunschweig, die „Plünderung“ (1630) in Haarlem, die Hügellandschaft in Stockholm, wichtig seine späten Bilder in schwedischem Privatbesitz.

Neben Pieter de Molijn wachsen der älteste Jan Vermeer van Haarlem und Cornelis Vroom zu Haarlemer Landschaftern von selbständiger Bedeutung empor.

Es gab, wie schon van der Willigen gezeigt hat, drei Haarlemer Vermeers, Großvater, Vater und Sohn. Mit dem berühmten Delfter Jan Vermeer (S. 350) haben sie nichts zu tun. Dem ältesten Haarlemer Jan Vermeer (um 1600—1670) haben wir, einer schriftlichen Anregung Bredius' folgend, die schlicht und natürlich, aber streng und fest behandelten Landschaften, wie die Dünenblicke über die Haarlemer Ebene in Dresden, Berlin, Braunschweig und dem Haag, zurückgegeben, die, wie die Crooms, von bräunlicher Tonmalerei zu stimmungsvoller Naturfrische übergehen. Doch ist es noch nicht ausgemacht, daß sie nicht dem zweiten Jan Vermeer van Haarlem (1628—91) zuzuschreiben sind und dann nicht zu den Vorläufern, sondern zu den Mitläufern der Kunst Ruisdaels gehören. Der dritte Vermeer van Haarlem (1656—1705), der wie ein flauer Nachahmer Berchems wirkt, steht schon auf durchaus anderem Boden.

Cornelis Vroom, der Sohn des bekannten, noch im Schiffsbildnis und in Schlachtendarstellungen befangenen Haarlemer Seemalers Hendrik Vroom (1566—1640; S. 314), war ein bahnbrechender Meister, der den Holländern den Reiz nordischer Laubwaldränder in naturfrischen Formen und Farben offenbarte. Der Gegensatz tiefgrüner Laubkronen zum blauen Himmel, wie er in der einsamen Stromlandschaft (1630) in Schwerin und dem Waldbild in Berlin hervortritt, hatte es ihm angetan. Jünger erscheinen z. B. seine beiden kräftig-natürlichen „Waldwege" in Dresden. Für einen Schüler Vrooms aber halten wir Guillam Dubois (gest. 1660), den feinfühligen Schöpfer stimmungsfrischer Waldrandbilder in Berlin, in Schwerin und in Braunschweig (1649).

Auch Allaert van Everdingen von Alkmaar (1621—75), der Schüler Roelant Saverys (S. 246) in Utrecht und Pieter de Molijns (S. 309) in Haarlem, der, wie Granberg nachgewiesen hat, um 1640—44 in Schweden (auch wohl in Norwegen) arbeitete, von 1645 bis 1652 in Haarlem wohnte, dann aber nach Amsterdam zog, läßt sich nicht von den Haarlemern trennen. Seine unmittelbar gesehenen, daher manchmal etwas steif umrissenen, in braunen und grauen Tönen gehaltenen Landschaften, wie man sie in Kopenhagen, Stockholm und Petersburg, in Amsterdam und Paris, aber auch in allen deutschen Hauptsammlungen trifft, spiegeln vorzugsweise die ernsten skandinavischen Berglandschaften mit ihren Holzhütten, Fichten und Wasserfällen wider. Everdingen war wohl der älteste Meister, der die Darstellung grauschäumender Wasserfälle als solcher bevorzugte.

Auf den Schultern aller dieser Meister nun erhoben sich die Ruisdaels, die Hauptlandschafter der Haarlemer wie der ganzen holländischen Schule: Isack van Ruisdael (gest. 1677) mit seinem berühmten Sohne, dem großen Jakob van Ruisdael (um 1628—82), und Isacks Bruder Salomon van Ruijsdael (um 1600—1672) mit seinem Sohne, dem weniger bedeutenden zweiten Jakob van Ruijsdael (1635—81). Die beiden Stämme unterschieden sich durch die Schreibweise ihrer Namen. Entwickelungsgeschichtlich aber kommen nur Salomon und sein Schüler und Neffe, der große ältere Jakob van Ruisdael, in Betracht.

Salomon van Ruijsdael bildete sich im Anschluß an Molijn und van Goyen (S. 309). In seinen breitangelegten, baumreichen Fluß- und Dorflandschaften spielen Landleute und Fischer, Kähne und Fuhrwerke, Rinder und Pferde eine unauslösliche Rolle. Seine Bilder aus den dreißiger Jahren in Dresden und Berlin zeigen die breitgetupfte Tonmalerei van Goyens aus dem Bräunlichen ins Graugrüne übersetzt. Bei festerer und farbigerer Haltung wetteifert er in den vierziger Jahren, wie in seiner Fähre (1647) in Brüssel, seiner Landstraße

(1649) in Budapest, mit dem Goldlicht Isack van Ostades. Wahrhaft köstlich sind die „Stadt am Flusse" (1652) in Kopenhagen, das „Dorfwirtshaus" (1655) in Amsterdam, die Flachlandschaft (1656) in Berlin. An seine kleinlichere und unruhigere letzte Art knüpfte sein Sohn, der jüngere Jakob van Ruijsdael, an, wie dessen Bilder in Amsterdam, Rotterdam und Kassel zeigen.

Der große Jakob van Ruisdael, der bis 1657 in Haarlem, bis 1681 in Amsterdam wohnte, um erst sterbend in seine Vaterstadt zurückzukehren, hat neben der Lehre Salomons offenbar auch den Einfluß Cornelis Vrooms erfahren. Zu dem großen Künstler von Gottes Gnaden aber, der er trotz neuerer anderer Beurteilungen bleiben wird, hat er sich durch eigene Versenkung in die Natur herangebildet. Das Geheimnis der mächtigen Wirkung seiner Dünen- und Waldlandschaften, See- und Stadtbilder, denen sich eine Reihe feinfühliger Radierungen anschließt, liegt zunächst in ihrer inneren Wahrhaftigkeit. Seine Landschaftsgemälde, in denen die meist von fremder Hand hineingesetzten Menschen oder Tiere keine Rolle spielen, geben einerseits Phantasiegebilde so überzeugend wieder, daß Photographien nach ihnen für Lichtbilder nach der Natur gelten könnten, die in weihevollen Augenblicken aufgenommen worden, statten anderseits aber auch das unbefangen angeschaute Naturbild mit so künstlerisch feinfühliger Durchbildung, Verschiebung und Gliederung aller Einzelformen und -Farben aus, daß man sie für nur geistig erschaute Bilder der künstlerischen Einbildungskraft halten möchte. Das Geheimnis liegt in der künstlerischen Vortäuschung einer seelischen Stimmung, die die weiche, schwermütige, träumerische Gemütsverfassung des Künstlers widerspiegelt. Die wenigsten seiner Landschaften sind einfache Ansichten bestimmter Gegenden. Doch weiß er die an verschiedenen Stellen genau studierten Einzelmotive so künstlerisch und natürlich ineinanderzuweben, daß dem Beschauer das Kunsterlebnis zu einem Naturerlebnis wird. Und wunderbar, wie unter sich, sind die irdischen Bestandteile seiner Landschaften mit den atmosphärischen Motiven der Himmelswolken und des Himmelslichtes verschmolzen. Einen wolkenlosen Himmel hat er kaum jemals dargestellt; die Wolken aber hat niemand vor ihm so weich und wahr, so leicht oder so schwer, in allen ihren Bildungen so eng mit der Landschaft verwachsen wiedergegeben wie er. Dabei ist sein geschmeidiger, natürlicher Vortrag ebensoweit von fahriger Breite wie von spitziger Glätte entfernt, strebt seine Farbengebung, die später manchmal nachgedunkelt ist, ohne schroffe Hervorhebung greller Lichter oder leuchtender Lokalfarben, eine ruhige, feine, meist doch etwas ins Olivfarbige und Graue abgetönte Naturwahrheit an; kurz, er weiß seinen Bildern ein allseitiges künstlerisches Gleichgewicht zu verleihen, das sich auch der Seele des Beschauers mitteilt.

Bei seiner Art zu arbeiten ist die Grenze zwischen seinen Bildern, die nur Spiegelbilder der heimischen Landschaft einschließlich der benachbarten deutschen Waldbezirke sein wollen, und seinen Phantasiedarstellungen, die fremde Berg- und Felsengegenden oder breite, graue Stromschnellen und Wasserfälle wiedergeben, kaum zu ziehen. Bode meint aber wohl mit Recht, daß Ruisdael die skandinavisch dreinschauenden Motive seiner späten Bilder hauptsächlich den Studien seines Freundes Everdingen entlehnt habe. Am weitesten in der Zusammenschweißung verschiedenartiger Motive ging er, wo er, wie in seinem „Judenkirchhof" in Dresden (Abb. 146), mit Bewußtsein bestimmte Ideen durch seine Landschaften verkörpern wollte. Die dargestellten Grabmäler entstammen wirklich dem Amsterdamer Judenkirchhof. Die Backsteinruine gleicht der des Schlosses Brederode. Die Waldbäume zur Rechten mit dem kahlen Stamme im Vordergrunde sind in den deutschen Eichwäldern zu Hause. Wie wild der Bergbach, der sich schäumend seinen Weg durch die Gräber bahnt! Wie schwarz der Gewitterhimmel dahinter, wie

blaß der Friedensbogen! Daß die Naturgewalten, die alle Menschenwerke zurückfordern und zerstören, nicht einmal den Frieden der Gräber verschonen, predigt das Bild mit erschütternder Unerbittlichkeit. Zunächst auf dieses Bild war Goethes Aufsatz „Ruisdael als Dichter" zugeschnitten. Ruisdael als Dichter! Der Eindruckskünstler als Ausdruckskünstler. Wenn eine neuere Kunstanschauung Ruisdaels Bilder dieser Art herabgesetzt hat, so wird eine noch neuere Kunstrichtung gerade in ihnen wieder vollgültige Schöpfungen des Meisters erkennen; und den Unbefangenen werden sie immer wieder packen und begeistern.



Abb. 146. Judenkirchhof. Gemälde von Jakob van Ruisdael in der Gemäldegalerie zu Dresden. Nach Photographie der Verlagsanstalt von F. Bruckmann A.-G. in München.

Die noch etwas unruhig gezeichneten, schwer gefärbten Werke der Frühzeit Ruisdaels (1646—51), die er nicht selten mit Jahreszahlen versehen hat, erweisen sich als manchmal etwas struppige, doch stets auf ihre Bildwirkung hin erschaute und poetisch gestimmte Ausschnitte aus der schlichten Umgebung Haarlems. Man sieht, daß sie aus den Spätbildern Salomons hervorwachsen. Die Jahreszahl 1646 tragen die Landschaft mit einer Hütte in Hamburg und eine bewaldete Dünenlandschaft mit fernem Kirchturm in Petersburg; 1647 sind die baumreiche Landschaft in Kassel und zwei Dünenbilder in Petersburg, eines mit einer Windmühle, eines mit einer Hütte, auch wohl die Dünenlandschaft in München entstanden, deren angebliche Jahreszahl 1667 nicht mit ihrer Art vereinbar ist, 1648 z. B. die „Dünen am Meer" in Hannover, 1649 z. B. der Strand von Scheveningen bei Earl of Carlisle in Castle

Howard. Reifer und ruhiger wirken bereits die Bilder von 1653, der Eichwald in Amsterdam, der Bergbach in Berlin und die Ansicht des Schlosses Bentheim aus der Sammlung Otto Beit in London. Schon damals also besuchte Ruisdael die deutschen Wälder im Kleveschen und im Münsterschen Lande. Das Schloß Bentheim hat Ruisdael in den nächsten Jahren an 18mal, immer in etwas verschiedener Ansicht, dargestellt; am bekanntesten sind das schöne Bild in Dresden und die lichtdurchflossene Darstellung des Schlosses in Amsterdam. Monumentale Großheit vereinigen sich in diesen Bildern Ruisdaels mit frischer, saftiger



Abb. 147. Flußlandschaft mit Windmühle. Gemälde von Jakob van Ruisdael im Reichsmuseum zu Amsterdam. Nach Photographie von F. Hanfstaengl in München.

Färbung. Das Kloster und das Walddorf hinter Dünen in Dresden folgen. Die stillen Blicke von den Dünenhöhen auf Haarlem in Amsterdam und Berlin schließen sich an.

In Amsterdam, wo Ruisdael 1659 das Bürgerrecht erwarb, entfaltete sich seine künstlerische Kraft seit dem Ende der fünfziger Jahre zur schönsten und reichsten Blüte. Luft und Licht durchzittern die Erdenlandschaft. Die großartigsten Waldbilder, wie der „große Wald" in Wien, der „Sumpf" in Petersburg, die „Jagd" in Dresden, der „Forst" im Louvre, gehören hierher, aber auch die köstliche, von verhaltenem Licht erfüllte Flußlandschaft mit der Windmühle in Amsterdam (Abb. 147), die Wind- und Wassermühlen und das Strandbild in London. Bode bezeichnet Ruisdaels Bilder dieser Art als „die großartigsten landschaftlichen Schilderungen, die die Kunst hervorgebracht hat". Die Jahreszahl 1659 trägt der „nordische

Wasserfall" der Sammlung Semeonow in Petersburg, 1660 das Eichenbild im Schlosse zu Dessau, 1661 die Wassermühle in Amsterdam und der kleine Wasserfall in Leipzig. Ruisdael hat nur wenige seiner Bilder mit der Jahreszahl versehen; aber gerade diese weisen uns den Weg, den seine Entwickelung genommen hat. Die seltenen, aber ungemein stimmungsvollen Seestücke, Stadtbilder und Winterlandschaften, wie die in Berlin, scheinen dem Anfang der siebziger Jahre anzugehören; die herrliche Ruinenlandschaft in London ist mit der Jahreszahl 1673 versehen; die jüngste Ruisdaelsche Jahreszahl, 1678, zeigt seine Waldlandschaft in Dublin. Erst den siebziger Jahren entstammen wahrscheinlich aber auch alle jene kunstvoll aus fremden Motiven zusammengefügten Landschaften, alle jene Wasserfälle, die Ruisdael nie gesehen und doch mit dem anschaulichsten malerischen Leben erfüllt hat, mächtige Hochgebirgslandschaften wie die mit dem stillen dunklen See in Petersburg und als seiner Weisheit letzter Schluß jener Judenkirchhof in Dresden.

Bedeutender als die Haarlemer Schüler und Nachfolger Ruisdaels, auf die wir nicht eingehen können, war Jan Wijnants (1625, nach Bode schon 1605, bis 1682), der, dem Zuge der Zeit folgend, gegen 1660 seine Vaterstadt Haarlem mit Amsterdam vertauschte. Er war ein selbständiger, fruchtbarer, noch etwas herber Landschafter, dessen reife Bilder meist offene, hügelige Gegenden, vorzugsweise Landwege, die sich um eine von Bäumen gekrönte Anhöhe schlängeln, daneben, durch die bekannte Diagonallinie getrennt, einen klaren Fernblick darstellen, im Vordergrund aber äußerst sorgfältig, fast hart ausgeführte gestürzte Baumstämme und Blattpflanzen zeigen. Wijnants' leicht bewölkte Lüfte erscheinen hell und hoch. Seine kühle Farbensprache wirkt durch nachträgliche Veränderung einzelner ihrer Töne manchmal etwas bunt. Seine Bilder sind keineswegs selten; je acht besitzen z. B. München, Petersburg und Amsterdam.

Den Haarlemer Landschaftern schließen sich die Haarlemer Seemaler an, die Willis gewürdigt hat. Wir wollen nicht vergessen, daß Hendrik Vroom (1566—1640), der als der Vater des holländischen Seestückes gilt, der Freund Karel van Manders, Haarlemer war und in Haarlem wirkte; aber gerade Vroom vertritt noch die erste Phase der Seemalerei, in der sie es nicht auf die landschaftliche Wirkung des Meeres, sondern auf die Darstellung der Schiffe und Seeschlachten abgesehen hatte, denen der junge Staat seine Freiheit verdankte. Seinen Ruhm erwarb Vroom sich 1597 durch seine zehn Kartons für den Wandbehang mit der Armadaschlacht, die 1834 im House of Lords in London verbrannten. Das älteste bezeichnete Bild seiner Hand — mit der Jahreszahl 1607 — befindet sich in der Sammlung Glitza in Hamburg, das jüngste, von 1640, im Westfriesischen Museum zu Hoorn. Am wenigsten unmalerisch wirkt seine klar und kräftig bewegte „Seeschlacht bei Gibraltar" von 1617 in Amsterdam. Auf demselben Boden wie Vroom steht noch sein Haarlemer Nachfolger Cornelis Claesz van Wieringen (gest. 1635). Neues, eigenes Leben brachte erst Jan Porcellis (geb. in Gent um 1580, gest. in Leiden 1632) vor 1622 nach Haarlem, wo er, obgleich Flame von Geburt, wie Hals, die holländisch-malerische Richtung in seinem Fache durchsetzte. Von seinen Bildern sei nur der Seesturm von 1629 in München hervorgehoben. Porcellis ist als Schöpfer der grauen Tonmalerei nicht nur im Seestück anzusehen. Erst Ruisdaels Seestücke aber gehören zu den bahnbrechenden Bildern der jüngeren Richtung, die auch dem Meere mit dem Himmel über ihm zu voller räumlicher Wirkung verhalf.

Die Entwickelung der holländischen Malerei von der mehr bildnerischen zur mehr malerischen Darstellung des Raumbildes läßt sich an der Hand Jantzens dann auch in der

Haarlemer Architekturmalerei, wenn auch in dieser nicht so deutlich wie in der Delfter (S. 353), verfolgen. In Haarlem wirkte als Bahnbrecher der zweiten malerischen Entwickelungsphase auf diesem Gebiete **Pieter Saenredam** (1597—1665), der als Schüler Frans Pietersz de Grebbers (S. 300) selbständig suchend zum Architekturstück überging. Er zuerst verstand es, das Raumbild bestimmter Kirchen nicht mehr wie seine Antwerpener Vorgänger nur seiner baulichen und bildnerischen (tastbaren) Bedeutung nach, sondern seinem malerischen Eindruck aufs Auge nach als künstlerische Einheit zu erfassen und darzustellen; er zuerst führte die warme einheitliche Tonmalerei der Entwickelungszeit von 1630 bis 1650 in die Binnenraumdarstellungen ein; er zuerst wußte das Innere der weißgetünchten reformierten Kirchen, das er bei fester, wenngleich nicht hart umrissener Zeichnung mit wunderbarem, gleichmäßigem Goldlicht durchwob, durch die Wahl seines Standpunktes in der Nähe großer Vordergrundspfeiler zu einem unmittelbaren Raumerlebnis des Beschauers zu machen. Sein ältestes bestimmbares Bild, das der Haarlemer Bavo-Kirche von 1628, in der Sammlung Schloß zu Paris, und sein letztes, von 1660, in der Sammlung Glitza zu Hamburg, das dieselbe Kirche darstellt, stehen so ziemlich auf dem gleichen Standpunkt. Zu seinen reifsten und prächtigsten Bildern gehört das der Utrechter Marienkirche mit den Goldbrokatteppichen an den Pfeilern von 1641 in Amsterdam. Zu weicherer Vollendung brachte die Richtung Saenredams **Job Berckheyde** (1630—93) in seinen seltenen Binnenansichten von Kirchen, die er, wie die in Amsterdam und in Dresden, bei weichflüssiger Pinselführung mit allen Reizen feiner Farbenflecke in silbernem Helldunkel ausstattete; und ähnlich faßte er in seinen Bildern in Amsterdam und in Rotterdam das malerische Innere der Amsterdamer Börse auf. Auch sein Bruder und Schüler **Gerrit Berckheyde** (1638—98) malte gelegentlich, härter und kälter als sein Bruder, das Innere von Kirchen, wie es Bilder in London und in Hamburg zeigen. Als Architekturmaler aber wandte dieser vielseitige Meister, von dem sich auch Jagd- und Marktbilder erhalten haben, sich mehr der Darstellung von Außenansichten städtischer Straßen und Plätze zu. Er gehörte als Architekturmaler, wie seine Darstellungen des „Dam" in Amsterdam, Dresden und Schwerin zeigen, zu den geschmackvollen Meistern, die die Städtebilder durch ihre feinfühlige Durchwirkung mit Luft und Licht von den alten topographischen zu künstlerischen Ansichten erhoben. Der letzte bedeutende Haarlemer Darsteller des Inneren von Kirchen aber war **Isack van Nickelen** (um 1635—1703), der fast immer nur die Haarlemer Bavo-Kirche malte. Die Raumwirkung dieser Kirche sucht er noch zu steigern, zeigt aber durch seine offensichtliche Anlehnung an Saenredam, daß man wirklich von einer Haarlemer Schule der Architekturmalerei reden kann.



Abb. 148. Stilleben von Willem Claesz Heda in der Gemäldegalerie zu Dresden. Nach Photographie der Verlagsanstalt von F. Bruckmann A.-G. in München.

Endlich blieb Haarlem auch in der Stillebenmalerei nicht zurück, ja bildete auf diesem Gebiete, in dem sich die raumkünstlerische Unterströmung der holländischen Kunst verselbständigte, seine feine gelbgraue Tonmalerei im Gegensatz zu der Utrechter Schönfarbigkeit aus. Die Namen des Pieter Claesz (gest. 1661), des Vaters jenes Claes Pietersz Berchem, der z. B. in Dresden, Kassel und Rotterdam vorkommt, und des Willem Claesz Heda (1594 bis 1678), der z. B. im Haag, in Dresden (Abb. 148), in München und im Louvre vertreten ist, braucht man nur zu nennen, um sich eine Fülle von Darstellungen aufs feinste zusammengestellter und getönter Pasteten und Pokale und anderer schmackhafter und glänzender Gegenstände zu vergegenwärtigen.

In Amsterdam, der reichen Handelsstadt, dem Mittelpunkt des „deftigen" Mijnheerentums, sammelten sich die besten Kräfte aller anderen Städte Hollands. Aber Amsterdam hatte, wie in der ersten (Bd. 4, S. 540), so auch in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts und vollends im Übergange zum 17. Jahrhundert auch einen selbständigen Anteil an der Entfaltung der neuen holländischen Malerei. Vor allem läßt sich hier die Entwickelung der öffentlichen Gruppenbildnismalerei an der Hand von Forschern wie D. C. Meijer, Riegl und Six am besten aus ihren Anfängen heraus verfolgen (Bd. 4, S. 543). Bis zu den noch recht altertümlich wirkenden, nur langsam über die steife Reihung von Halbfiguren hinausstrebenden Gruppenbildern des Cornelis Anthonisz oder Teunissen (um 1500—1553) haben wir sie bereits kennengelernt (Bd. 4, S. 543). In ganzen Gestalten auf festem Grunde stehen erst die Schützen in Cornelis Ketels (1548—1616), des Delfter Amsterdamers frischem, großem Schützenstück von 1588 im Reichsmuseum, das in seiner aufdringlich symmetrisch-rhythmischen Gliederung freilich sich selbst wieder künstlerische Fesseln anlegt. In kunstvolle Einzelgruppen gliedern sich dann die Schützenbilder des Pieter Isaacsz (gest. 1625) in derselben Sammlung, deren ältestes „Regentenstück", das der Tuchmachergilde von 1599, und deren ältestes Anatomiebild, das der Anatomiestunde des Doktors Sebastian Egbertsz von 1603, beide von Aert Pietersz (1550—1612), einem Sohne des bahnbrechenden Sittenmalers Pieter Aertsz oder Aertsen (Bd. 4, S. 543) herrühren. Daß der entscheidende Schritt zur sittenbildlichen Belebung der Schützenstücke durch eine gemeinsame Handlung in Haarlem mit Cornelis Cornelissens Schützenmahlzeit von 1583 getan wurde, haben wir bereits gesehen (S. 299). In Hollands Handelshauptstadt folgte auf Ketel zunächst, unfreier als er, der Antwerpener Amsterdamer Cornelis van der Voort (1576—1624), dessen große Schützenstücke von 1613 und 1623 im Reichsmuseum auf die alte Anordnung in zwei Parallelreihen zurückgreifen, im einzelnen aber nach malerischer Weichheit streben. Freier, aber auch gezierter wirkt der Amsterdamer Werner Valckert (um 1596 bis nach 1635), dessen ebenfalls zweireihiges Schützenstück von 1625 in Amsterdam wenigstens die vordere, an einem Tische sitzende Schützenreihe in gemeinsame Arbeit versenkt zeigt. Die letzten Reste altertümlicher Befangenheit im Übergang von der noch mehr bildnerischen zur malerischen Haltung streifte dem Amsterdamer Gruppenbildnis erst van der Voorts einflußreicher Schüler Nikolas Elias (1588—1656) ab. Seinen vier ausdrucksvollen, flüssig gemalten Schützenstücken von 1630, 1632, 1639 und 1645 in Amsterdam gingen sein „Anatomieunterricht" von 1625 und sein Regentenstück von 1628 ebendort in noch unfreierer Behandlung voraus.

Der reifste Amsterdamer Bildnismaler vor Rembrandt aber war Thomas de Keyser (1597—1667), jener zweite Sohn des Stadtbaumeisters Hendrik de Keyser, auf dessen eigene

Tätigkeit als Baumeister (S. 281) schon hingewiesen worden ist. Eingehend haben sich neuerdings Kronig und Oldenbourg mit ihm beschäftigt. Als Gruppenbildnismaler knüpft er, wie es scheint, unmittelbar an Ketel an. Im übrigen glauben die unentwegten Anhänger der Beeinflussungstheorien nacheinander Halssche, van Dycksche und Rembrandtsche Zuflüsse in seiner Entwickelungsgeschichte zu erkennen. In sorgfältiger, noch mehr bildnerischer als malerischer, aber schon dem Einheitston zustrebender Malweise stellte Thomas de Keyser bald lebensgroße Gilden- und Regentenstücke, bald sprechende Einzelbildnisse, bald kleine, sittenbildlich in einen Binnenraum oder in die Landschaft gesetzte Doppel- oder Einzelbildnisse dar, mit denen er wenigstens für Holland eine neue Bildnisgattung schuf. In der Gruppenbildung seiner großen öffentlichen Bildnisstücke bevorzugt er eine auffallend strenge Symmetrie. Nachdem er in der Anatomie des Doktor Sebastian Egbertsz von 1619 in Amsterdam wenigstens vier der sechs Dargestellten als ganz bei ihrer Sache wiedergegeben hatte, kehrte er in den Regenten der Silberschmiedgilde von 1627 in Straßburg zu der reinen Schaustellung zurück, die er in den Schützenstücken von 1632 und 1633 in Amsterdam auf die Spitze treibt. Zu seinen reifsten kleineren Einzelbildnissen gehören das Kniestück einer Dame im Sessel von 1628 in Pest und die beiden ebenso angeordneten Bilder von 1634 in Brüssel, die die Schwestern Fredericx darstellen. Vorzügliche sittenbildlich aufgefaßte Bildnisgestalten in Binnenräumen sind der Kaufmann mit seinem Sohn von 1627 in London und der junge Herr an seinem Schreibtisch von 1631 im Haag. Im Freien aber vergnügen sich das Ehepaar in Mainz, der junge Reiter im Städelschen Institut, Pieter Schout zu Pferde in Amsterdam und die beiden strammen Reiter von 1661 in Dresden. Der Meister spricht durch die manierlose Natürlichkeit seiner Gestalten und die warme Leuchtkraft seiner Tönung an.

Die frühen Amsterdamer Geschichtenmaler der germanischen, wenn auch an der Sonne Italiens gereiften Richtung Elsheimers, die sich durch das Gleichgewicht der räumlichen und figürlichen Bestandteile ihrer Bilder, durch die malerische Verteilung von Licht und Schatten und durch die Einführung orientalischer Trachten mit Turbanen zur Kennzeichnung biblischer Vorgänge auszeichnen, schwangen sich zwar nicht zur Höhe ewiggültiger Kunst empor, hatten aber den größten Einfluß auf die Weiterentwickelung ihres Faches. Diese Meister stehen in Formen und Farben noch im Übergange von der „vielheitlichen Einheit“ zur „einheitlichen Einheit“ Wölfflins; aber sie waren alle in Italien gewesen und hatten den Einfluß der italienisch-rhythmischen Anordnung wenigstens in ihren Einzelgruppen wohl nicht nur durch die Vermittlung Elsheimers erfahren. Der Führer in dieser Richtung war Rembrandts Lehrer **Pieter Lastman** (1583—1633), dem Kurt Freise ein gründliches Buch gewidmet hat. Gerade Lastman schloß sich, nachdem er in Amsterdam bei einem Schüler des Cornelis Cornelisz (S. 299) die akademische Ausbildung empfangen hatte, in Rom schon früh an den Deutschen Elsheimer an, dessen Einfluß in Lastmans frühesten erhaltenen Bildern, wie der kleinen Flucht nach Ägypten in Rotterdam, der Taufe des Mohrenkämmerers in Berlin und der Ruhe auf der Flucht in der Universitätssammlung zu Göttingen natürlich am deutlichsten hervortritt, aber auch in seinen späteren, etwas größeren, wieder akademischer werdenden Bildern immer aufs neue hindurchbricht. Was von den italienischen Klassikern auf sie übergegangen, aber erinnert eher an die Ruhe Rafaels als an die Bewegungswucht Michelangelos. Odysseus und Nausikaa von 1609 in Braunschweig, die Konstantinsschlacht von 1613 in Bremen, Orest und Pylades von 1614 in Amsterdam und David, die Harfe spielend, von 1618 in Braunschweig, das einzige in einen Binnenraum verlegte Bild des Meisters, zeigen, wie er in der

Heimat allmählich nordischer und akademischer zugleich wird. Auf der Höhe seiner Entwickelung stehen Odysseus und Nausikaa von 1619 in Augsburg, die Taufe des Mohrenkämmerers von 1620 in München und die Auferweckung des Lazarus von 1622 (Abb. 149) im Haag. Zu seinen letzten erhaltenen Bildern gehört der Lazarus von 1630 in Stockholm. Eine Annäherung an die Art Rembrandts verraten seine späten Bilder keineswegs, wohl aber eine immer weitere Entfernung von der landschaftlichen Auffassung Elsheimers. Größere Helldunkelwirkungen im Sinne Rembrandts als seine Gemälde zeigen seine Radierungen. Die reichen Erfolge, die Lastman zu seinen Lebzeiten hatte, beruhen großenteils auf seinem Ver-



Abb. 149. Die Auferweckung des Lazarus. Gemälde von Pieter Lastman im Haager Museum. Nach Photographie der Verlagsanstalt von F. Bruckmann A.-G. in München.

ständnis für die Bedürfnisse der wohlhabenden Amsterdamer, die richtig abgemessene und verständnisvoll durchgeführte biblische und mythologische Bilder im Breitformat zur Ausschmückung ihrer Wohnzimmer verlangten.

Ein verwandter, in seinen biblischen Bildern im Haag, Dresden, Berlin und Stockholm Elsheimer besonders nahestehender, später derber werdender Meister war Claes Moyaert (um 1600 bis nach 1659), der 1640 das große Regentenstück des Altenmännerhauses in Amsterdam malte. Ein verwandter Künstler war aber auch Lastmans Freund und Reisegefährte Jan Pynas (1583—1631), dem man, wie seinem jüngeren Bruder Jakob Pynas, im Rijksmuseum begegnet; und den Malern dieser Gruppe folgt im Anschluß an Bril, aber auch an Elsheimer selbst Bartolomäus Breenbergh (1599—1659), an dessen römischen Ruinenlandschaften mit biblischen, mythologischen oder sittenbildlichen Darstellungen Kassel besonders reich ist.

Endlich die Amsterdamer Landschaftsmaler, die als Vorgänger Rembrandts erscheinen! Neben der anders gearteten Landschaftsschule der Antwerpener Coninxloo, Vinckboons, Kerrincx

und Hondecoeter, die sich in Amsterdam niedergelassen hatten (S. 242, 246 und 297), erblühte hier jetzt eine rein holländische Richtung, deren Anhänger die schlichte heimische Natur mit ihrem hohen Himmel über niedrigem Lande, mehr oder minder reich mit alltäglichen Vorgängen belebt, schlicht und natürlich, wenn auch manchmal noch etwas nüchtern auf die Fläche bannten. Von den althergebrachten Jahreszeitenbildern der Handschriftenkunst übernahmen sie zunächst die Darstellungen des Winters und des Sommers; und ihr hoher Himmel bedingt von selbst die Einbeziehung der Lichtstimmungen in die Bildwirkung. Als ältestes holländisches Bild dieser Richtung gilt die Winterlandschaft mit den Anfangsbuchstaben A. V. S. von 1603 im Haag; aber man kennt noch ein paar ähnliche Bilder mit derselben Bezeichnung. Auf diesen Meister A. V. S., den man eine Zeitlang irrtümlich Anthoine Verstraten nannte, folgt Pieter Aertsz' (Bd. 4, S. 543) Enkel Arent Arentsz (um 1585—1635), dessen schlichte Sommerlandschaften mit Fischern und Jägern in Amsterdam und Rotterdam durch die Klarheit ihres strömenden Wassers und die Verschmelzung von Luft und Wasser immerhin neuartig wirken mußten, wenngleich sie in bezug auf die Art der Einordnung der menschlichen Gestalten in die Landschaft natürlich noch die „vielheitliche Einheit" vertraten. Johanna de Jonghe feiert ihn als den Begründer der holländischen Flußlandschaft. Sein langlebigerer Altersgenosse Hendrik Avercamp (1585 bis gegen 1663), der taubstumme Amsterdamer, der sich in Kampen niederließ, machte die Winterlandschaft mit farbig gekleideten Schlittschuhläufern zu seinem Sonderfache; aber auch er drang noch nicht zur völligen Vereinheitlichung der figürlichen und der landschaftlichen Wirkung seiner Bilder hindurch und machte selbst den Übergang zu einheitlicher Tonmalerei nur in leisen Anklängen mit. Etwas jünger war Esaias van de Velde (um 1590—1630), der vielseitige, in Amsterdam geborene Meister, der die neue holländische Landschaftsmalerei nach Haarlem (S. 309) und von dort nach dem Haag (S. 342) trug. Überwiegen in manchen seiner Bilder, wie dem Gastmahl im Freien von 1614 im Haag und dem nächtlichen Kampf zwischen Fußvolk und Reitern von 1623 in Rotterdam, die dargestellten menschlichen Vorgänge, so wirkte doch gerade er bahnbrechend in der Vereinheitlichung der Stimmung auf dem Gebiete der Landschaftsmalerei. Weiter in dieser Richtung ging dann Raphael Camphuysen (1598—1657), der Vater der Mondscheinlandschaften, wie man sie in Dresden, und der Sonnenuntergangsbilder, wie man ihrer eines in Amsterdam kennenlernt. Als jüngster und größter Amsterdamer Meister dieser Reihe aber erscheint Aert van der Neer (1603—77), der feinsinnige Beobachter der schlichten, von Kanälen oder Flüssen durchschnittenen, von Bäumen durchsprossenen Landschaften und Stadtbilder seiner Heimat, die er, künstlerisch frei mit den Motiven schaltend, vorzugsweise unter der Einwirkung besonderer Tages- oder Jahreszeiten darzustellen liebte. Winterlandschaften und Sonnenuntergangsgemälde bilden einen großen Teil seiner Werke. Hauptsächlich aber malte er von stiller Poesie und malerischem, noch mehr bräunlich als silbern gesehenem Helldunkel erfüllte Mondscheinlandschaften, denen er manchmal auch Feuersbrünste einwebte. Aber auch Feuersbrünste bei Tage hat Aert van der Neer gemalt. Bilder aller dieser Arten von seiner Hand sieht man in Berlin, in Dresden und in Brüssel, seine frischesten, farbenkräftigsten Sommertagsbilder in Amsterdam, Winterlandschaften seiner stimmungsvollsten Art, außer in Brüssel und in Berlin, noch in Amsterdam, in Braunschweig, in Petersburg und im Wallace-Museum zu London, Feuersbrünste z. B. noch in Schwerin, Kopenhagen und bei Johnson in Philadelphia. Seine feurigsten Sonnenuntergangsbilder besitzen Kassel, München, Paris, Petersburg, London und Budapest, seine Mondscheinlandschaften findet man in fast

allen Sammlungen Europas, die meisten in Petersburg. Aert van der Neer ist ein vollreifer Meister, der nicht nur die perspektivische Raumgliederung von Himmel und Erde beherrscht, sondern auch die Einheitlichkeit der Stimmung vollendet zusammenzuhalten weiß.

Neben diesen Darstellungen schlichter holländischer Flachlandschaft erblühte in Amsterdam aber noch eine phantasievollere nordische Richtung der Landschaftsmalerei, deren Vater, **Herkules Segers** (1589—1645), als Schüler Gillis Coninxloos in Amsterdam (S. 242, 319) für reichere Gestaltungen vorbereitet war. Von Bode und von Bredius als bahnbrechender Genius gefeiert, ist Segers zunächst durch seine mehrfarbig gedruckten und oft noch übermalten Radierungen berühmt, von denen die meisten — an sechzig — im Amsterdamer Kupferstichkabinett erhalten sind. Teils stellen sie holländische Flachlandschaften, teils alpine Berg- und Felsenlandschaften dar. Alle zeichnen sich durch geistreiche, oft impressionistische Licht- und Farbenwirkungen bei wolkenlosem Himmel aus. Seine Gemälde sind selten. Bezeichnend für seine Herkunft von Coninxloo ist, daß seine beglaubigte Berglandschaft bei Hofstede de Groot im Haag unter dem Namen Mompers (S. 246) verkauft wurde, bedeutsam für seine Weiterentwickelung, daß seine anziehende, bezeichnete Flachlandschaft in Berlin früher van Goyen zugeschrieben wurde, und daß sein Hauptbild, die herrliche, ganz von geistvollem, farbigem Helldunkel getragene Berglandschaft in den Uffizien, Rembrandts Namen trug. Besonders hoch rechneten die Kunstfreunde der Zeit um 1900 es Segers an, daß er chinesische Einflüsse, die ihm durch eingeführte chinesische Porzellane zugetragen sein sollen, verarbeitet und daß er in der tupfenden Farbenverteilung seiner Blätter der um 1900 hochmodernen „Pointillierung" vorgearbeitet habe. Aber, wie dem auch sei, ein großer, selbständiger Künstler war er unter allen Umständen, und unverdient war die Vergessenheit, der er verfallen war.

An Segers knüpfte, wie es scheint, **Roelant Roghman** (um 1620 bis gegen 1687), der Meister der bezeichneten tonigen Gebirgslandschaften in Kassel, Berlin und Kopenhagen, an ihn wahrscheinlich in einigen seiner Bilder auch Allaert van Everdingen (S. 310), den wir schon kennengelernt haben, an ihn namentlich aber Rembrandt an, der auch als Landschafter zu den Größten der Großen gehört

Im zweiten Drittel des 17. Jahrhunderts wurde die ganze Amsterdamer Kunst von **Rembrandt** beherrscht, dem gewaltigen, dem tiefsinnigen Meister, der unbestritten der größte Maler, neben Dürer auch der größte Künstler der germanischen Welt ist, manchem von uns aber eben wegen seiner germanischen Art, einen starken Formenrealismus mit einem mächtigen Empfindungsidealismus zu vermählen, als der größte Maler aller Zeiten und Völker erscheint. Seine Größe liegt gerade darin, daß er, so unmittelbar er von seiner holländischen Umwelt ausging, sich doch nicht, wie die meisten seiner Mitstrebenden, begnügte, diese so künstlerisch zu gestalten wie möglich, sondern daß er sie ins allgemein Menschliche hinaushob und dadurch die holländische Kunst zur Weltkunst machte. Die eindringlichste Formenwahrheit, die kein Schön und Häßlich kennt, bildet die Grundlage seiner Kunst. Licht und Schatten sind seine persönlichen Ausdrucksmittel. Dem subjektiven Formenidealisten Michelangelo tritt er als der subjektive Farbenidealist zur Seite. Wie Michelangelo (Bd. 4, S. 342) seine seelischen Erregungen durch Formen und Bewegungen darstellte, die anatomisch richtig, in der Natur aber unerhört sind, so stellte Rembrandt den seelischen Gehalt der von ihm veranschaulichten Vorgänge durch Farben- und Helldunkelwirkungen dar, die, an sich möglich, doch jeder prosaischen Wirklichkeit entrückt sind. Alle seine Landsleute übertrifft er durch die Fülle seiner

künstlerischen Einbildungskraft, die auch die schlichtesten Gestalten und alltäglichsten Vorgänge trotz ihrer packenden Natürlichkeit zu Wundererscheinungen aus fernen Märchenwelten erhebt. Er überragt sie aber auch durch seine dämonische Kraft, bewegte Handlungen durch Ergreifung des geeignetsten Augenblicks mit dramatischer Lebendigkeit zu schildern; und er kann dabei gerade deshalb auf alle herkömmlichen Motive verzichten, weil seine Kompositionen nicht sowohl aus Umrissen als aus Licht- und Schattenwirkungen hervorwachsen. Da aber Licht und Schatten als Sinnbilder der wechselnden Empfindungen der menschlichen Seele gelten, so erklärt es sich, daß gerade Rembrandts Art, durch Licht und Schatten zu erzählen, unsere Seele in eigenartiges Mitempfinden versetzt; und dabei versteht er doch wie wenige, auch dem Gebärden- und Mienenspiel seiner Gestalten seelischen Ausdruck zu verleihen. Wer hätte die innige Andacht eines nebeneinander knieenden, ganz von demselben Gedanken erfüllten Paares so packend wiedergegeben wie Rembrandt in seinem „Opfer Manoahs" in Dresden?

Rembrandt ist Mystiker nicht sowohl durch die Vorwürfe, die er wählt, als durch die Art, sie in ein ahnungsvolles, durch unverhoffte Beleuchtung entscheidender Stellen erhelltes Dämmerlicht zu hüllen. Selbstverständlich aber war gerade seine tonige Helldunkelkunst, die als holländische Zeitkunst keineswegs von ihm allein ausgegangen, aber mit keinem anderen Meister so verwachsen war wie mit ihm und von keinem zweiten so ausschließlich und vollkommen gehandhabt wurde wie von ihm, auch wie geschaffen, der schwarz-weißen Griffelkunst neues Leben einzuflößen. Seine Radierungen gehören, wie die Kupferstiche Dürers, zu den größten Kunstwerken der Welt.

Trotz seiner eigenwilligen Unmittelbarkeit verschmähte Rembrandt es übrigens, wie Hofstede de Groot und andere gezeigt haben, keineswegs, einzelne Motive und Gestalten den Schätzen der Vergangenheit zu entlehnen, deren eifrigster Bewunderer und Sammler er war. Aber er unterzog alle Einzelmotive, die er übernahm, in dem Schmelztiegel seiner Phantasie einer so gründlichen Umgestaltung, daß sie sich von seinem eigensten Eigentum nicht unterscheiden; und nichts wäre unrichtiger, als Rembrandt die Fähigkeit abzusprechen, die „Zeichnung" seiner Bilder nach den Gesetzen künstlerischer Linienrhythmen zu gestalten; nur sind diese Linienrhythmen, von scharfen Umrissen befreit, so unauflöslich mit seinen Beleuchtungswirkungen verbunden, daß sie zunächst von diesen auszugehen scheinen und getragen werden.

Als Geschichtenmaler pflegt Rembrandt die alt- und neutestamentlichen Gestalten und Vorgänge bald im Anschluß an die Art Lastmans und an seine eigenen Naturstudien im Amsterdamer Judenviertel in orientalische Typen und Trachten zu kleiden, bald im Anschluß an das holländische Volksleben in die schlichteste niederdeutsche Häuslichkeit zu verlegen. Die orientalischen Turbane und Mäntel gab er vorzugsweise seinen alttestamentlichen Gestalten, wohl in der Annahme, daß die damaligen Trachten des muselmanischen Ostens auch die der biblischen Patriarchen gewesen seien; die tägliche Kleidung der ärmeren Klassen seines eigenen Volkes aber lieh er den schlichten Gestalten des Neuen Testamentes, die ja selbst aus den Ärmsten hervorgegangen waren. Seine heiligen Gestalten, Christus, seine Angehörigen und seine Jünger, sind jedenfalls biblischer, jedenfalls christlicher gedacht als die in Prachtgewänder gehüllten Gestalten der kirchlichen Kunst des Südens. Rembrandt ist in gleichem Maße der religiöse Maler des Protestantismus, wie Rubens der Maler der katholischen Kirche des Jesuitenzeitalters war. Nicht nur bei der Bildung des äußeren Rahmens, sondern ebenso bei der Anordnung der Gestalten und der Betonung der Lichtwirkungen, die sie umstrahlen, wurde der Meister aber auch, wie R. Wustmann gezeigt hat, vielfach von den Bühnenbildern des neuen

großen Amsterdamer Theaters beeinflußt, das 1638 errichtet worden war. Deutlich tritt dies in Bildern wie der Kasseler „Holzhackerfamilie“ von 1646 hervor, deren Ausstattung mit Vorhängen auf die zurückliegende Innenbühne jener „Schauburg“ zurückgehen.

Als Bildnismaler schuf Rembrandt Chirurgen-, Schützen- und Regentenstücke, wie seine Vorgänger, stellte in Einzelbildnissen aber vorzugsweise seine Freunde, seine Angehörigen und sich selbst dar. Kein anderer Maler hat so viele Selbstbildnisse hinterlassen wie Rembrandt; und seiner ganzen Veranlagung entsprechend hat man mit Recht hierin nicht sowohl Selbstgefälligkeit als das Ringen nach Selbsterkenntnis gesehen. Sittenbildliche und stillebenartige Gegenstände radierte er öfter, als er sie malte. Selbst das Nackte malte und radierte er gelegentlich um seiner selbst willen. Seine Landschaften beider Techniken gehören zu den großzügigsten und seelenvollsten Schöpfungen ihrer Art.

Das Stoffgebiet kaum eines zweiten Malers ist umfangreicher als das Rembrandts. Nichts Natürliches oder Menschliches lag ihm fern. Alles aber erhob er durch die Kraft seiner künstlerischen Auffassung und Darstellungsweise zu ewiggültigen, von allen Empfindungen des Menschenherzens beseelten Vorgängen.

In technischer Beziehung befleißigt auch er sich anfangs einer festen, vertriebenen Pinselführung bei kühler, graugrün-bräunlicher Tonmalerei und hell einfallenden Lichtströmungen. Dann bevorzugt er bei feinerem, flüssigerem Vortrag ein gleichmäßigeres Helldunkel, das bald zu goldig-warmer Tonmalerei wird. Im weiteren Verlaufe seiner Entwickelung gelangt er zu feurigen, immer vom Helldunkel umspielten Farbengluten bei dickem, fast körperlichem Farbenauftrag und breitester Führung des manchmal durch den Spachtel ersetzten Pinsels, schließlich bei wieder zunehmender Flüssigkeit seiner Malweise zu stärker betonter Auflösung der Naturfarben in eine weiche, duftige Tonmalerei, die zuletzt, wie es in der Zeit lag, doch oft wieder von kräftigen, namentlich roten Sonderfarben durchbrochen wurde. Manchmal aber erreichte auch er die gewünschte Gesamtwirkung des Tones schon in impressionistischer Weise durch verschiedenfarbige, einzeln nebeneinander gesetzte kleine Farbenflecke, die erst im Auge des Beschauers zusammenfließen. Im ganzen ist Rembrandt nicht sowohl Eindruckskünstler im Sinne des ersten als Ausdruckskünstler im Sinne des zweiten Jahrzehnts des 20. Jahrhunderts. Es war ihm eigentlich immer zunächst darum zu tun, das Ringen seiner eigenen Seele zum Ausdruck zu bringen, und wäre es auch auf Kosten der Naturwahrheit, die er wenigstens in bezug auf die Lichtwirkungen, seine eigensten Ausdrucksmittel, von vornherein verschmäht; und doch steht er der Natur so nahe, tut er so tiefe Blicke in sie „wie in den Busen eines Freundes“, daß man die Vorliebe versteht, die schon die modernen „Impressionisten“ für ihn hegten.

An 700 Ölgemälde Rembrandts haben sich erhalten, von denen in öffentlichen Sammlungen Deutschland, in Privatsammlungen England, unter einem Dache aber Petersburg die meisten besitzt. Zusammengestellt sind sie in den älteren Werken von Blanc, Dutuit, Vosmaer; in Nachbildungen herausgegeben hat Bode sie in einem großen Hauptwerk. Die besten neueren Rembrandtbücher rühren, außer von Bode, von Michel, von Neumann und von Veth her. Aber auch Schriften von Muther, Valentiner, Graul, Rosenberg, Hofstede de Groot, Singer, von Wurzbach, von Seidlitz, Pauli und Eisler kommen in Betracht. Vom Standpunkt und mit der Ausdrucksweise der Schulphilosophie hat neuerdings Simmel das Wesen, Werden und Wirken des Meisters in einem bedeutsamen Buche umschrieben. Zuletzt hat Eisler Rembrandt als Landschafter betrachtet. Die Einzelaufsätze aus seinem Schaffen aber sind kaum



Tafel 47. Simeon im Tempel. Gemälde Rembrandts im Museum des Haag.

Nach Photographie von F. Hanfstaengl in München.



Tafel 48. Junge Frau (H. Stoffels) im Fenster. Gemälde Rembrandts im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin.

Nach Photographie von F. Hanfstaengl in München.

noch zu zählen. Immerhin sei noch auf Arbeiten von Schmidt-Degener, Freise und John Kruse im voraus hingewiesen. Die Zahl der Radierungen Rembrandts, die von Rovinski in Nachbildungen veröffentlicht sind, wird von den neueren Forschern, die sie nach Bartsch, Blanc und Dutuit, nach Seymour Haden, Legros, Middleton und Gonse zusammengestellt haben, je nach der Anzahl der als unecht ausgeschiedenen Blätter außerordentlich verschieden angegeben. Bartsch zählte 375, Legros höchstens 113, Singer höchstens 236, Michel und Seidlitz, denen wir uns am ersten anschließen möchten, an 270 Blätter. An erhaltenen Handzeichnungen Rembrandts, die Hofstede de Groot zusammengestellt hat, werden etwa 1000 für echt gehalten.

Rembrandt Harmensz van Rijn (1606—69) war Leidener von Geburt; seinen ersten Unterricht hatte er in Leiden von Jacob van Swanenburch, einem Lastman (S. 317) parallel entwickelten Meister, erhalten; 1623 hatte er ein halbes Jahr Lastmans eigenen Unterricht in Amsterdam genossen, kehrte dann aber nach Leiden zurück, das der Schauplatz seiner Jugendwirksamkeit blieb, bis er 1631 für immer nach Amsterdam zog; und hier erst, wo er sich 1634 mit Saskia van Uylenburgh vermählte, entfaltete er seine ganzen Kräfte. Saskias Tod (1642) bezeichnet den ersten, der Verlust seines erheblichen Vermögens (1656) den zweiten Abschnitt seines Amsterdamer Lebens.

Die Beziehungen Rembrandts zu Lastman hat Freise ausführlich dargelegt. Zeichnungen Rembrandts beweisen, daß er einige Male Lastmansche Erfindungen dessen Bildern entlehnt hat. Daß er sich als Landschafter manchmal so eng an Segers (S. 320) anlehnte, daß ihm Bilder dieses Meisters zugeschrieben wurden, haben wir bereits gesehen. Daß er Rafaels Verklärung Christi die Segensgebärde des Heilands auf seiner Radierung des lehrenden Christus entlehnt hat, hat Veth nachgewiesen; aber die Fülle seiner eigensten Erfindungen gegenüber kommen diese und einige andere Einzelentlehnungen kaum in Betracht; und gerade Rembrandts Eigenwilligkeit ist so überzeugend, daß man bei ihm weniger als bei irgendeinem anderen Meister in Versuchung kommt, ihm die Herkunft einzelner Bestandteile seiner Gemälde nachzurechnen. In seiner Leidener Frühzeit war Rembrandt Kleinmaler. Er übte sich in der Erfassung der Persönlichkeiten durch kleine gemalte und radierte Selbstbildnisse und Bildnisse seiner Angehörigen. Auch Bettler radierte er. Bald aber begann er biblische und sittenbildliche Vorgänge zu malen, die er in hohe, dämmergraue Räume mit hell einfallendem, die Hauptgestalten hervorhebendem Licht verlegte, in kühle, gedämpfte Farben hüllte und mit liebevoller Sorgfalt durchführte. Sein „Geldwechsler" in Berlin (1627) begründet das Helldunkel noch durch Kerzenlicht, der „Paulus im Gefängnis" (1627) in Stuttgart schon durch das Sonnenlicht, das durch das hoch angebrachte Fenster bricht. Die Darstellung Christi im Tempel (1628) in Hamburg, Simson und Delila (1628) im Schlosse zu Berlin, das wunderbare kleine Helldunkelbild des Anastasius in seiner Zelle (1631) zu Stockholm und der ergreifende „Simeon im Tempel" (1631) des Haag (Taf. 47) zeigen Rembrandts Binnenräume schon ganz von seiner Eigenart erfüllt, ja im „Simeon" kommt das Seelische schon gleichmäßig durch die anschauliche Gebärdensprache und die Magie des Helldunkels zur Geltung.

An der Spitze der Amsterdamer Schöpfungen Rembrandts steht das große Gildenstück im Haag, das den anatomischen Unterricht des Professors Tulp (1632; Abb. 150) darstellt. Auf den halbverkürzt im Vordergrunde liegenden Leichnam und den klaren, klugen, mit schwarzem Schlapphut bedeckten Kopf des Professors fällt das hellste Licht. Die sieben bärtigen Zuhörer, die unbedeckten Hauptes schauen und lauschen, sind von leichtem Schattenflor

umhüllt. Gerade in der Vereinheitlichung der geistigen und der malerischen Stimmung überholt Rembrandt hier alle seine Vorgänger. Welcher Abstand aber zwischen diesem Bilde und dem großen Schützenstück von 1642 in Amsterdam (Abb. 151), das den Auszug der Korporalschaft des Kapitäns Banning Cocq veranschaulicht! Helles Licht sammelt sich auf den schwarz gekleideten Hauptmann und seinen gelb gekleideten Leutnant, die vorn in der Mitte schreiten. Die lebhaften Gruppen der übrigen Schützen, deren plötzlicher Aufbruch beim Klange der Trommel geschildert wird, blicken großenteils nur halb erkennbar aus den Dämmerschatten des Mittel- und Hintergrundes hervor. Helles Licht aber fällt auch noch auf das kleine,



Abb. 150. Rembrandts „Anatomie-Unterricht des Professors Tulp" im Museum des Haag. Nach Photographie von F. Hanfstaengl in München.

lichtblau gekleidete Mädchen, das sich, wie verirrt, gegen den Strom durch die Reihen drängt. Alles ist Leben und Bewegung, alles ist aus dem Lichte der prosaischen Wirklichkeit in ein wunderbares Märchenlicht gerückt. Das Dunkel, aus dem Rot und Gelb hervorleuchten, drängt sich dem Beschauer so zwingend auf, daß Jahrhunderte ein Nachtstück in dem Bilde gesehen und es als „Nachtwache" bezeichnet haben. Ist jene Anatomie von 1632 noch im wesentlichen Eindruckskunst, so ist dieses Schützenstück von 1642 Ausdruckskunst im besten Sinne des Wortes. Daß die Korporalschaft, die das Bild als Gruppenbildnis bestellt hatte, nicht sonderlich zufrieden mit dem war, was Rembrandt aus ihr gemacht hatte, läßt sich denken. Seinem Ruf als Bildnismaler tat diese Phantasieschöpfung daher erklärlicherweise einigen Abbruch. Unter dem Namen „Nachtwache" ist das Bild noch heute berühmt. Welche Wandlung von dem realistischen Rembrandt von 1632 zu dem visionären Rembrandt von 1642!

Die „Anatomie" hatte den Meister zum Lieblingsbildnismaler der Amsterdamer gemacht. Jeder wollte von ihm gemalt sein; und in großer Anzahl haben sich die guten, sprechenden, erst leicht von dem Eigenwillen des Meisters berührten Herren- und Damenbildnisse erhalten, die er zwischen 1635 und 1642 gemalt hat. Zu den schlichtesten und besten gehören die Halbfigur des Schreibers in Kassel (1632), die Bilder des Burggraeff in Dresden und seiner Gattin in Frankfurt (1633), die stehenden ganzen Gestalten des Martin Day und seiner Gemahlin (1634) bei Baron Gustav Rothschild in Paris, die schöne Dame mit dem Fächer



Abb. 151. Rembrandts sogenannte „Nachtwache" im Reichsmuseum zu Amsterdam.
Nach Photographie der Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G. in München.

(1641) im Buckingham Palace, deren Bild an sorgfältigster Durchführung aller Einzelheiten noch das Erstaunlichste leistet, die Dame mit dem Spitzenkragen (1639) und nach den meisten Forschern auch die alte Frau Elisabeth Bas (1642) in Amsterdam, die ihm freilich von Bredius mit großer Entschiedenheit zugunsten seines Schülers Bol abgesprochen, von Hofstede de Groot aber nicht minder entschieden wieder zugesprochen wurde. Das Doppelbildnis des Schiffsbaumeisters und seiner Gattin (1633) im Buckingham Palace ist schon von reicherem malerischen Leben, das Gruppenbild des Predigers Anslo, der eine neben ihm sitzende Trauernde tröstet, in Berlin (1641) schon ganz von glühendem, durchgeistigtem Goldton erfüllt. Radierte Bildnisse wie das des Manasse (1636; Bartsch 269) schließen sich an.

Eigenartiges Leben atmen seine zahlreichen Selbstbildnisse dieser Zeit, wie die in Paris,

Berlin, Dresden, London, dem Haag und den Uffizien; köstlich leuchten die Darstellungen seiner Saskia als junges Mädchen und als junge Frau in Dresden und in Kassel, am köstlichsten das berühmte Doppelbildnis des Meisters in Dresden, das ihn mit seiner jungen Gattin auf dem Schoße (1636) und dem erhobenen Stengelglas in der Rechten darstellt. Ein Freudenrausch geht durch das Bild; es klingt wie ein Lobgesang auf das Glück einer jungen Ehe; seelenvoller aber wirkt die 1636 radierte Gruppe des jungen Paares (B. 19).

Auch Rembrandts zahlreiche Geschichtenbilder dieses Zeitraumes werden von Jahr zu Jahr



Abb. 152. Das Opfer Manoahs. Gemälde von Rembrandt in der Dresdener Gemäldegalerie. Nach Photographie der Verlagsanstalt von F. Bruckmann A.-G. in München.

breiter in der malerischen Behandlung, wärmer und einheitlicher im Grundton. Wie packend die Handlung im „Opfer Abrahams" (1635) in Petersburg, in der „Drohung Simsons" (1635) in Berlin und in der schrecklichen „Blendung des Simson" (1636) in Frankfurt, wie großartig geschlossen die Anordnung und die von warmem Helldunkel durchglühte Farbenpracht in „Abraham und die Engel" (1637) in Petersburg, in „Simsons Hochzeit" (1638) und dem gewaltigen, schon erwähnten „Opfer Manoahs" (1641) in Dresden (Abb. 152) mit seinem leuchtenden Gelb und tiefen Rot! Die neutestamentlichen Vorgänge pflegt Rembrandt mit kleineren Figuren in landschaftlicher oder häuslicher Umgebung darzustellen. Wie schlicht sittenbildlich noch der „Barmherzige Samariter" (1632) der Wallace-Sammlung, wie dramatisch belebt der „Christus vor Pilatus"

(1633) in der Nationalgalerie zu London, wie poetisch-realistisch die „Ruhe auf der Flucht" (1634) im Haag! Dann die schlicht-pathetischen kleinen Passionsbilder (1634) in München und der landschaftlich herrliche „Christus als Gärtner" (1638) im Buckingham Palace. Auch von jenen einfachen, innig beseelten „Zimmermannsfamilien", die die Darstellung der Kindheit des Heilands in die kleinbürgerliche Häuslichkeit verlegen, gehört die des Louvre (1640) schon diesem Zeitraum an. Dazu Radierungen wie die ausdrucksvolle „Verstoßung der Hagar" (1637; B. 30) aus dem Alten und die wuchtige „Vertreibung der Händler" (1635; B. 69) aus dem Neuen Testament. Alles voll warmen irdischen Lebens und überirdischen Lichtes!

Selbst der alten Mythologie ging Rembrandt nicht aus dem Wege, übersetzte sie aber in seine eigene Sprache. Leidenschaftlich-romantisch erscheint der „Raub der Proserpina" (um 1632)



Abb. 153. Die heilige Familie. Gemälde von Rembrandt in der Kasseler Galerie. Nach Photographie von F. Hanfstaengl in München.

in Berlin, phantastisch-landschaftlich „Diana und Aktäon" (1635) beim Fürsten Salm-Salm zu Anholt, naiv-realistisch der „Raub des Ganymed" (1635) in Dresden (Taf. 49), der keineswegs als Parodie aufzufassen ist. Die sogenannte „Danaë" in Petersburg (1636) aber, das üppige, von magischer Goldglut umflossene Weib mit dem schwellenden Fleisch in den weichen Kissen, bezeichnet das Höchste, was Rembrandt in der Wiedergabe des Nackten geleistet hat.

Sittenbildliche Darstellungen hat Rembrandt in dieser Zeit vornehmlich radiert. Wie echt der Rattengiftverkäufer (1632; B. 121), wie lustig die Pfannkuchenbäckerin (1633; B. 124)!

Endlich seine Landschaftsgemälde. Groß, ernst in den Linien, wahr und phantastisch zugleich, sind auch sie ganz in helldunkle Luft- und Lichtstimmungen getaucht, die ihre Motive oft bedeutender, oder sagen wir romantischer erscheinen lassen, als sie an sich sind. Wenn man ihnen ihres Helldunkels wegen Stubenbeleuchtung nachsagt, so klingt das nicht wie ein Lob und ist ungerecht. Auch im Freien gibt es Nacht und Nebel und leuchtend einbrechendes Licht. Gerade Rembrandts schlichteste und einfachste Landschaften blicken uns an, als hätten sie uns

verschleierte, überirdische Geheimnisse anzuvertrauen. Zu den frühesten gehören die bei Mrs. Gardener in Boston, beim Fürsten Czartoryski in Krakau und das feine flache Flußbild mit der Steinbrücke in Amsterdam, denen sich die gewitterschwüle Berglandschaft mit dem grellen Sonnenblick in Braunschweig als frischeste dieser Art anreiht. Schlichtere Motive spiegeln seine gleichzeitigen Landschaftsradierungen wider, wie die Ansicht von Amsterdam (B. 210), die Windmühle (B. 233) und die ländlichen Hütten (B. 225, 226)

Neue Gebiete gab es für Rembrandt nach 1642 nicht mehr zu erobern. An der Vertiefung seiner Kunst aber arbeitete er unablässig weiter. Sie wird immer ruhiger, immer breiter, immer wärmer mit oft prächtig aufleuchtenden Einzelfarben: seit 1645 manchmal mit einem kräftigen Zinnoberrot, das nach 1650 allmählich purpurner und schließlich weinfarbener dreinschaut. Ein großes Gruppenbild taucht erst beim Abschluß dieses Zeitraums wieder auf: die Anatomie des Dr. Deymann von 1656 im Reichsmuseum; das leider nur als Bruchstück erhaltene Gemälde packt durch die mantegneske Verkürzung des fast von vorn gesehenen Leichnams und die Leuchtkraft seiner Färbung. An fremden Bildnissen ist diese Zeit Rembrandts, da die subjektive Auffassung der Nachtwache die Besteller abgeschreckt hatte, nicht so reich wie die vorige. Aber Bildnisse wie die Halbfiguren des Mannes mit dem Falken und der Dame mit dem Fächer (1643) im Grosvenor House zu London, wie der lichtumstrahlte Nikolas Bruyningh (1652) in Kassel, wie der vornehm vollendete Jan Six (1654) der Sammlung Six in Amsterdam, gehören zu den schönsten Bildnissen der Welt. Seine Selbstbildnisse, wie das in Kassel von 1654, zeigen sein allmähliches Altern. An die Stelle der Saskia tritt seit 1652 seine jugendfrische Haushälterin Hendrickje Stoffels, die uns einnehmend genug aus ihrem Louvrebild anblickt. In einem kleinen Bilde der Glasgower Art Gallery hat Rembrandt sich mit ihr dargestellt, wie er ihren Akt malt. Immer machtvoller werden die lebensgroßen Studienbilder nach alten, runzligen, oft orientalisch gekleideten Greisen, deren malerische Schönheit es ihm, wie Ribera (S. 65), angetan hatte. Deutlicher tritt seine Stilwandlung nirgends hervor, als wenn man seinen sorgfältig modellierten, von kühlem Helldunkel umspielten „Rabbiner" von 1638 in Chatsworth mit dem ganz in Farbenglut und Goldton gehüllten, breit und dickfarbig hingesetzten „Alten" von 1654 in Dresden vergleicht. Übrigens gehören einige seiner radierten Bildnisse dieser Zeit, wie das des lesend am offenen Fenster stehenden Jan Six (1647, Bartsch 285) und das des im Sessel ausruhenden alten Haaring (um 1655, B. 274), zu seinen allerköstlichsten Schöpfungen.



Abb. 154. Christus in Emmaus. Radierung von Rembrandt. Nach dem Original im Kupferstichkabinett zu Dresden.

Alttestamentliche Gemälde dieser Epoche Rembrandts, wie die landschaftlich zauberischen

Susannenbilder (1647) in Berlin und Paris, wie die sittenbildlich innenräumlichen Tobiasdarstellungen in Berlin (1645) und bei Cook in Richmond (1650), wie die träumerische „Vision Daniels“ (1650) in Berlin, zeichnen sich durch ihre malerisch-poetische Stimmung aus, während der lebensgroße „Segen Jakobs“ in Kassel (1656) durch die Wucht seiner ruhigen Anordnung, die Flüssigkeit seiner goldenen Tonmalerei und die Innigkeit seiner warmen Beseelung überrascht.

Unter Rembrandts christlichen Darstellungen dieser Zeit zeichnen sich zunächst die bürgerlich-häuslichen „heiligen Familien“ in Downton Castle (1644), in Petersburg (1645) und in Kassel (1646; Abb. 153) durch die Vertiefung ihrer durchgeistigten Sittenbildlichkeit aus.



Abb. 155. Die drei Bäume. Radierung von Rembrandt. Nach dem Original im Kupferstichkabinett zu Dresden.

Auf der Höhe seines malerischen und seelischen Könnens stehen die feinen Emmausbilder in Kopenhagen und im Louvre (1648) und der eindrucksvolle „Christus als Gärtner“ (1651) in Braunschweig. Unter seinen christlichen Radierungen dieser Zeit folgt auf den reuigen Petrus (1645, B. 96) gleich das berühmte „Hundertguldenblatt“ (1650, B. 74), das Christus, Kranke heilend, in ungewöhnlicher Größe darstellt; alle übertrifft jedoch der mächtige Christus in Emmaus (1654, B. 87; Abb. 154) an strahlender Einfachheit, die Kreuzabnahme bei Fackelschein (1654, B. 83) an mystischer Stimmung, das prächtige Ecce-Homo (1655, B. 76) an geschichtlich glaubhafter und doch malerisch packender Anordnung.

Auch Rembrandts Landschaftsgemälde dieses Zeitraums, wie die wunderbare Landschaft mit der Steinbrücke und den hell beleuchteten Bäumen in Oldenburg (um 1645), wie die kaum jüngere Landschaft mit dem aufziehenden Gewitter in der Sammlung Wallace in London, wie die kraftvoll schlichte Winterlandschaft (1646) und das poesievolle Ruinenbild

(um 1650) in Kassel und wie die mächtig wirkende „Windmühle“ in der Sammlung Widener zu Philadelphia, erreichen jetzt die tiefste Beseelung innerhalb der großartigsten und ruhigsten Anordnung. Von seinen zwanzig Landschaftsradierungen dieser Zeit aber leisten schon „die drei Bäume“ mit dem Regenschauer (1643, B. 212; Abb. 155) ein Höchstes an malerisch und seelisch gleich stimmungsvoller Durchbildung eines schlichten Naturmotivs.

Auch als „Stilleben“-Maler war Rembrandt, wie seine „geschlachteten Ochsen“ im Louvre und in Glasgow (1655) zeigen, ein unerschrockener Fortschrittler, der auch den gleichgültigsten und seelenlosesten Gegenstand durch die Kraft der Farbe und des Helldunkels zu einem echten



Abb. 156. Die Staalmeesters. Gemälde von Rembrandt im Reichsmuseum zu Amsterdam. Nach Photographie von F. Hanfstaengl in München.

Kunstwerk zu gestalten verstand; von seinen Radierungen dieser Art gehört das ruhende Schwein (1643, B. 157) wenigstens technisch zu den besten Leistungen der Griffelkunst.

Die trübe Stimmung, in der Rembrandt sich 1657 nach dem Verluste seines Vermögens befand, spricht sich in dem geistigen Ausdruck und der grauen Tonmalerei seines gramvollen Selbstbildnisses von diesem Jahre in Dresden aus; aber schon das Selbstbildnis von 1659 in London zeigt ihn beruhigten Blickes. Auch Hendrickje Stoffels tritt uns noch wiederholt, vortrefflich gemalt, entgegen, einmal, in Edinburg (1657), sogar im Bett, ein anderes Mal, in Berlin, von dem ganzen Zauber der reifsten Kunst Rembrandts umstrahlt, am Fenster (Taf. 48). Übrigens übernahm Rembrandt es jetzt wieder öfter, Bildnisse auf Bestellung zu malen. Zu den schönsten Einzeldarstellungen dieser Art gehören die eines alten Herrn in orientalischer Tracht und einer alten Dame (um 1662) in London. Die höchste Höhe seiner Gruppenmalerei aber bezeichnet sein Regentenstück von 1661 im Reichsmuseum, das die Vorsteher der Tuchhalle, die „Staalmeesters“, mit neuer räumlicher und seelischer Einheitlichkeit darstellt: fünf schwarzgekleidete Herren im Hut nebst einem hinter ihnen hervorblickenden Diener an rot bedecktem Tische

(Abb. 156). Wunderbar einheitlich, groß und ruhig, doch innerlich lebendig ist die Anordnung, wunderbar stark und fein die Farbe innerhalb des glühenden Gesamttones. Alles ist künstlerisch vereinheitlicht und durchgeistigt; und diesem Prachtbilde innerlich verwandt erscheint das machtvolle Familiengruppenbild (1666) in Braunschweig.

Zu den breit, duftig und tonig gemalten „Historien" dieser Spätzeit Rembrandts endlich gehören, außer dem reifen, ruhigen, farbig leuchtenden Bilde der sogenannten „Judenbraut" in Amsterdam, z. B. „Moses, die Gesetzestafeln zerschmetternd" und „Jakob, mit dem Engel ringend" (um 1660) in Berlin, „David und Saul" (1665) im Haag, die ergreifende „Geißelung Christi" in Darmstadt (1668) und die dramatisch beseelte „Rückkehr des verlorenen Sohnes" in Petersburg.

Überall steht Rembrandt, im Grunde derselbe in seiner Frühzeit und Spätzeit, auf dem Boden selbsterschauter Natur, immer erreicht er zunächst durch Licht und Schatten, durch Ton und Farbe, die er nur in seiner Jugend anders aufzufassen und zu verteilen liebt als in seinem Alter, die künstlerische Durchgeistigung seiner Bilder. Immer trägt er den Maßstab, mit dem er die Dinge nicht rechnend, sondern empfindend mißt, in sich selbst; und wie feinfühlig dieser Maßstab ist, bezeugt das begeisterte Mit- und Nachempfinden der Kunstfreunde aller Zeiten und Völker. Rembrandt bezeichnet in unseren Augen den nicht wieder erreichten Höhepunkt der niederländischen, ja der ganzen germanischen Malerei.

Die Altersgenossen Rembrandts, die, ohne seine Schüler gewesen zu sein, seinen Spuren folgten, wie sein Leidener Landsmann und Mitschüler bei Lastman Jan Lievens (1607 bis 1674) und wie Moyaerts Schüler, der Amsterdamer Salomon Koninck (1609—56), nähern sich ihm doch nur bis zu bescheidener Entfernung. Auch von den zahlreichen wirklichen Schülern Rembrandts haben die Bildnis- und Historienmaler, wie Jacob Backer (um 1609 bis 1651), der immerhin packende Amsterdamer Regentenstücke malte, wie Govert Flinck (1615 bis 1661), dessen „Schützenfest zur Feier des Westfälischen Friedens" in Amsterdam alle seine „Historien" aufwiegt, wie Ferdinand Bol (1616—80), der tüchtige, fruchtbare Meister, der nur allzubald ins glatte akademische Fahrwasser einlenkte, und Gerbrandt van den Eeckhout (1621—74), der seine meist kleinfigurigen Bilder mit etwas frischerem Eigenleben erfüllte, die Kunst nicht mit neuen Gesichtspunkten bereichert. So sehr der Sammler ihre zahlreich erhaltenen und vielfach ansprechenden Bilder schätzt, so wenig kann die allgemeine Kunstgeschichte sich mit Rembrandt im Herzen bei ihnen aufhalten. Bemerkenswert aber ist, daß alle diese Meister in ihrer späteren Zeit von Rembrandt abrücken, um der Welt, die des Helldunkels und der breiten Pinselführung müde geworden war, wieder „reinere" Formen in ruhigerem Lichte vor Augen zu stellen. Gerade wegen der „akademischen" Unterströmung in der Kunst Flincks und Bols wurden diese zur Ausschmückung des neuen Amsterdamer Rathauses (S. 283, 289) mit Gemälden herangezogen, die heute freilich keine Wirkung mehr ausüben. Nur dem jüngsten der eigentlichen Rembrandtschüler, dem Dordrechter Aert de Gelder (1645—1725), dem Lilienfeld eine eingehende Untersuchung gewidmet hat, gelang es, die Art Rembrandts, als die Zeit ihrer Breite und Bräune längst überdrüssig geworden war, in etwas aufgelockerter Pinselführung und etwas brandigerer Farbe noch ohne akademische Glätte, aber auch ohne Rembrandts Seelentiefe bis ins 18. Jahrhundert herein zu retten. Zu seinen frühesten Bildern gehören die schöne, wie ein überirdisches Gesicht wirkende Darstellung der drei Engel an Abrahams Tisch in Rotterdam und die bezeichnete Ausstellung

Christi von 1671 in Dresden, die sich frei und selbständig an Rembrandts berühmte Radierung von 1655 anschließt. Hauptbilder seiner mittleren Zeit sind die drei großen Halbfigurendarstellungen von 1685: der Meister an der Arbeit in Frankfurt, die „Judenbraut" in München und „Esther und Mardochai" in Pest. Seiner Spätzeit, die theatralischer in der Haltung, verblasener in der Färbung, landschaftlicher in der Anordnung wird, entstammen z. B. die 22 Passionsbilder, von denen zehn in Aschaffenburg, zwei in Amsterdam erhalten sind. Erst nach 1700 entstanden, zeigen sie bereits einen Anhauch des neuen Zeitgeistes. Aber auch die köstliche, poesieerfüllte Berglandschaft der Rembrandtschule in Dresden rührt, ihrer Färbung nach zu schließen, wahrscheinlich von de Gelder her.

Einige Sittenmaler, die als Rembrandts Schüler an seine kleinen Bilder mit helldunklen Innenräumen anknüpften, haben seine Anregungen wirklich weiterentwickelt. Auf Dou, den Schüler seiner Leidener Frühzeit, kommen wir zurück. Von seinen Amsterdamer Schülern dieser Art hielt der Haarlemer **Hendrik Heerschop** (um 1620—72) sich in ziemlich ruhigen Gleisen, war der Dordrechter **Samuel van Hoogstraten** (1626—78), der in Dordrecht ansässig blieb und sogar ein Buch über seine Kunst schrieb, ein weitgereister, vielseitiger und kraftvoller Meister, der in seinen häuslichen Sittenbildern, wie der hellblau und gelb gekleideten „kranken Dame" in Amsterdam, stark und zart zugleich jene Klänge anschlug, die Meister wie Maes und Pieter de Hooch weiterentwickelten. Auch dieser **Nicolas Maes** (1632—93), Dordrechter von Geburt wie Hoogstraten, war wirklicher Schüler Rembrandts gewesen und arbeitete in Amsterdam. Seine schlichten Darstellungen aus dem häuslichen Kreise, wie die Wiege, die faule Magd und die holländische Hausfrau (1655) in London, die lesende Frau in Brüssel, die Äpfel schälende Frau in Berlin, die betende Alte, die junge Träumerin und die beiden Spinnerinnenbilder in Amsterdam, sind von außerordentlicher Kraft und Wärme der Formen- und Farbensprache, in der ein frisches, tiefes Zinnoberrot, wie es sich zwischen 1645 und 1650 bei Rembrandt findet, wirksam neben Schwarz und Weiß gesetzt ist. Maes ist eben in seiner Frühzeit mit Pieter de Hooch und Jan Vermeer, die wir unter den Delftern kennenlernen werden, der Hauptvertreter jener neuen Raummalerei, deren künstlerische Wirkung auf der unmittelbaren und überzeugenden Art beruht, wie ihre sittenbildlichen Gestalten mit dem Raum, in dem sie sich bewegen, zusammen gesehen sind, aber auch auf den reizvollen Eigenfarbenakkorden, die aus leichtem Helldunkel hervorstrahlen. Nach einem Aufenthalt in Antwerpen malte Maes später, von der eigentlichen Barockströmung seiner Zeit ergriffen, bauschigere, „posierende" Bildnisse, wie das von 1675 in Amsterdam. Der seltenste und eigenartigste Rembrandtschüler jenes Schlages aber war Karel Fabritius (S. 348), den wir ebenfalls zu den Delfter **Meistern** stellen.

Vorzugsweise als Landschafter knüpfte der Amsterdamer **Philips Koninck** (1619 bis 1688) an seinen Lehrer Rembrandt an. Er liebte es, wie seine Bilder in Berlin und Dresden, in Schwerin, in London und in Amsterdam zeigen, weite Blicke von Dünenhügeln über die von Kanälen und Flüssen durchschnittenen, von Bäumen und Buschwerk durchwachsenen Niederungen zu malen, sie mit fliegenden Wolkenschatten zu beleben und in ein feingestimmtes, braun und grünlich schillerndes Farbengewand zu kleiden.

Aber auch außerhalb der Schule Rembrandts gedieh die Amsterdamer Malerei. Als Rembrandt es 1642 mit den Bestellern von Bildnissen verdorben hatte (S. 324 und 328), trat **Bartholomäus van der Helst** (1613—70), der geschickte Schüler des Nikolas Elias (S. 316), seine Erbschaft an; und die Herzen aller Gegner der „neuen Richtung" Rembrandts flogen ihm

zu. Sprechend „ähnlich" faßt er die Individuen auf, lebendig gruppiert er sie, weich und plastisch zugleich modelliert er Köpfe und Hände; nur ein leichtes Helldunkel umspielt seine natürlichen Farben. Wer würde seine mächtige Schützenmahlzeit von 1648 in Amsterdam nicht bewundern? Sonderlich warm aber wird uns nicht dabei ums Herz. Seine achtzehn Bildnisgruppen und Einzelbildnisse in Amsterdam genügen völlig, ihn kennen und schätzen zu lernen. Noch ein Jahrzehnt jünger war der Friese Abraham van den Tempel, der von Leiden, wo er Schüler Joris van Schootens (S. 344) gewesen war, nach Amsterdam zog, um hier im Wettbewerb mit van der Helst eine Reihe wohlangeordneter und stofflich gemalter Gruppen- und Einzelbildnisse zu schaffen, die durch den gleichen Blick aus ihren Augen alle eine übereinkömmliche Familienähnlichkeit zeigen. Ein veränderter Geist spricht dann aus den Regentenstücken und Bildnissen Arnold Boonens (1669—1729), des Dordrechter Schalcken-Schülers (S. 354), der sich nach Reisen in Deutschland 1696 in Amsterdam niederließ und hier außer kleinen Sittenbildern mit Kerzenbeleuchtung in der Art derer seines Lehrers hauptsächlich große Bildnisse malte. Das Rijksmuseum besitzt stattliche Regentenstücke seiner Hand von 1705, 1714, 1715 und 1716, die, so gewissenhaft sie gearbeitet sind, doch schon absichtlich, kühl und nüchtern wirken. Mit vollends veränderten Trachten und anders eingestellten Mienen aber schauen die Bildnisse Jan Maurits Quinkhards (1688—1772) uns an, der, ein Schüler Boonens, seit 1710 die Amsterdamer Bildnismalerei beherrschte. Im Rijksmuseum befinden sich 34 Einzelbildnisse und große Gruppenbilder seiner Hand, die die zugleich verfeinerte und verblasenere Luft des neuen Jahrhunderts atmen.

Übrigens war Amsterdam seit der Mitte des 17. Jahrhunderts auch eine Hauptstätte der holländischen Sittenmalerei. Von den „Gesellschafts"- und „Wachtstubenmalern", die sich an Dirk Hals (S. 306) anschlossen, ließ der Haarlemer Hendrik Gerritsz Pot sich nach 1648 in Amsterdam nieder, wogegen Pieter Codde (1599/1600—1678) und Willem Duyster (gest. 1635) in Amsterdam geboren waren und starben. Von den Leidener Sittenmalern aber entwickelte Gabriel Metsu (S. 345), der feinste von ihnen, sich erst zu seiner vollen Feinheit, nachdem er 1650 nach Amsterdam gezogen war.

Die Amsterdamer Landschaftsmalerei beherrschte neben Rembrandt kein Geringerer als Jakob van Ruisdael (S. 311), der sich 1657 in Amsterdam niedergelassen hatte. Von den Landschaftern der Zeit nach Rembrandt sind Philips Koninck und Aert de Gelder als dessen Schüler bereits genannt worden. Von Ruisdaels Amsterdamer Schülern aber erwarb sich Meindert Hobbema (1638—1709), den de Roever, Michel und Hofstede de Groot behandelt haben, vorübergehend noch größeren Nachruhm als er selbst. Die Nachwelt bezahlte um 1900 die Bilder des Schülers dreimal so hoch wie die des Lehrers. Unseres Erachtens stehen freilich auch Hobbemas beste Landschaften an künstlerischem Gehalt den besten Ruisdaels und Rembrandts nicht gleich. Aber großartig sind sie in ihrer schlichten, kraftvollen Natürlichkeit, in ihrer breiten und doch sorgfältigen Durchführung. Waldbäume, Wassermühlen, Dorfstraßen, Durchblicke zwischen Baumstämmen auf rotdachige Bauernhäuser im sonnigen Mittelgrunde, auf den Kirchturm in klarer Ferne, sind seine schlicht der Heimat und den deutschen Grenzgebieten abgelauschten Lieblingsmotive, die er in seiner besten Zeit mit seltener Kraft und Klarheit durcharbeitet. In den Bäumen des Vordergrundes pflegt das knorrige graue Astwerk, fast stilisiert, betont zu sein. Die Mittelgründe sind meist von hellem Lichte durchstrahlt. Hobbemas Jugendwerke, die zum Teil dieselben Landschaften darstellen wie die seines Lehrers

und Freundes, sehen Ruisdaels gleichzeitig entstandenen Bildern oft zum Verwechseln ähnlich. Seine reifen Schöpfungen unterscheiden sich von denen Ruisdaels gerade durch ihre ausgesprochene räumliche Wirkung, die den Blick des Beschauers unwiderstehlich bildeinwärts führt. Innerhalb seiner besten Werke der 1660er Jahre läßt sich ein Wandel von kühl-olivgrüner zu goldigbrauner Gesamtstimmung verfolgen. Charakteristisch für jene ist das größere, charakteristisch für diese das kleinere Dresdener Bild. Zu den schönsten gehören die Wassermühlen in Amsterdam, in Antwerpen, im Louvre (Abb. 157), in der National Gallery, aber auch in der Bridgewater Gallery, in der Wallace Gallery, im Buckingham Palace und beim Marquis of Bute in London, die Landschaften mit der Eschenallee, mit der Eichengruppe und mit der leuchtenden Backsteinruine von Brederode in der National Gallery. Die englischen Privatsammler haben den Meister von jeher bevorzugt. Hobbema hat schon, als er dreißig Jahre alt war, ein kleines städtisches Amt übernommen und seit dieser Zeit nur wenig, nach anderen gar nicht mehr gemalt. Sichere Jahreszahlen auf seinen Bildern führen uns von 1659 bis 1669.



Abb. 157. Wassermühle. Gemälde von Meindert Hobbema im Louvre zu Paris. Nach Photographie von F. Hanfstaengl in München.

Wenn aber, was innerlich unwahrscheinlich ist, Hobbemas schönstes Bild, jene Eschenallee mit der Jahreszahl 1689 in London, die die Raumwirkung der Ebene in einziger Weise künstlerisch gestaltet, diese Jahreszahl zu Recht trüge, so wäre es um so schmerzlicher, daß der Künstler in seinen reifsten Jahren nur so wenig mehr gemalt hat. Wahrscheinlicher ist, daß die schwachen verblasenen Bilder seiner Hand, die der Verfasser dieses Buches früher für unecht hielt, Gelegenheitsarbeiten aus den letzten 30 Jahren seines Lebens sind. Wie Ruisdael starb Hobbema verarmt und vergessen.

An die nationalen Amsterdamer Landschafter schließen sich die Seemaler an, die dem grauen Küstenmeere Hollands seine wahren Züge in Sturm und Stille abgewannen. Als Bahnbrecher gilt Jan Porcellis von Gent (um 1584—1632), der in Amsterdam, wie in den meisten Seestädten Hollands, allerdings nur vorübergehend malte. Wir haben ihn schon

unter den Haarlemern kennengelernt (S. 314). Seine Bilder, die man z. B. in Berlin und München trifft, zeichnen sich durch ihre unmittelbare Wiedergabe des Seelebens in bald braungrauer, bald silbergrauer Färbung aus. Auf seinen Schultern steht Simon de Vlieger von Rotterdam (um 1601—53), der vielseitig tüchtige, hauptsächlich aber als Seemaler berühmte Meister, der sich 1638 in Amsterdam niederließ. Wie er sich aus archaischer Befangenheit in die graue Eintönigkeit des Porcellis, aus dieser aber in seine eigene, wärmer belebte Art, die der beseelenden Kraft des Sonnenlichtes Geltung verschaffte, hindurcharbeitete, um schließlich, dem Zeitgeschmack folgend, wieder frischere Farben heranzuholen, hat Willis ausgeführt. Wie herb noch sein Seesturm in Dresden, wie frei und frisch seine Bilder in Wien, in Schwerin, in Kopenhagen, und besonders in Amsterdam! Wie sonnedurchleuchtet das Amsterdamer Flußmündungsbild! Wie warm und schimmernd das Strandbild von 1643 im Haag! Wie lebendig und farbig das reich mit Schiffen belebte Seestück von 1649 in Wien!

An Simon de Vliegers reifste Bilder knüpfen die drei großen Amsterdamer Seemaler, Hendrick Dubbels, Jan van de Capelle und Willem van de Velde an. Ihnen voran ging Willem van de Velde der Ältere (1611—93), des Jüngeren Vater, der sich 1635 in Antwerpen niederließ, aber 1673 Hofmaler in London wurde. Er gehörte noch zu jenen älteren Meistern, die, mehr Schiffsmaler als Seemaler, uns nicht sowohl künstlerisch als sachlich fesseln. In seinen peinlich genauen Zeichnungen und ziemlich trockenen Gemälden erscheint er als der Hauptschilderer der großen Seeschlachten seiner Zeit. Das Rijksmuseum besitzt ein Dutzend Bilder seiner Hand. Hendrick Dubbels (1621—76), der älteste und altertümlichste der drei großen Amsterdamer Seemaler, wird, von einfachen, hellgrau getönten Bildern, wie seinem feinen Seestück in Dresden ausgehend, allmählich farbiger, sonniger und reicher belebt. In seiner besten Zeit malte er „träumerische Wasserspiegelungen", wie die in London, in Kassel und in Amsterdam, zuletzt so bewegte Darstellungen wie das große Flottenbild vom Helder mit stürmischem Meere in Amsterdam. Jan van de Capelle (um 1625—75), der dem alternden Rembrandt nahestand, ist gegenwärtig der am höchsten geschätzte und bezahlte Seemaler der Welt. Er versteht nicht nur, die räumliche Wirkung seiner Flußmündungen und Meeresflächen durch die berechnete Verteilung der Schiffe mit ihren Segeln und Masten zur Vollendung zu bringen (Abb. 158), sondern auch dem Leben und Weben des glühenden Sonnenlichtes über und in dem Wasser wie keiner vor ihm Geltung zu verschaffen. Vorzugsweise malte er die ruhigen oder leichtgewellten Wasserflächen seiner Heimat in der Glut nordisch gedämpften und doch innerlich heißen Sonnenscheines und belebte sie mit reichem, friedlich aus und ein ziehendem Schiffsverkehr; manchmal aber beseelte er die Stimmung auch durch Sonnenaufgangs- oder Sonnenuntergangsleben. Man lernt ihn in Berlin und Wien, in Amsterdam und Haag, am besten aber in London kennen, in dessen Privatsammlungen auch er kostbar vertreten ist. Jünger als Jan van de Capelle ist Willem van de Velde der Jüngere (1633—1707), der ebenfalls in London als englischer Hofmaler starb. Willem van de Velde der Jüngere, den, wie seinen Vater, Michel, Haverkorn van Rijsewijk, Bode und Hofstede de Groot behandelt haben, galt früher als „der Rafael der Seemaler". Er war Schüler Simon de Vliegers. In seinen besten Bildern, wie dem berühmten „Kanonenschuß" in Amsterdam, hat er das atmosphärische Leben über den nordischen Meeren mit seinem durch Nebelflöre oder Wolkenschleier verhaltenen Sonnenlicht kühler und schlichter, aber auch noch zarter und weicher veranschaulicht als Capelle. Hier und da geht er schon ins Weichliche und ins Nüchterne über. Namentlich Bode besteht darauf, ihn geringer einzuschätzen als Jan

van de Capelle. Schüler Hendrick Dubbels' aber war **Ludolf Bakhuysen** von Emden (1631—1708), der Amsterdamer Modemaler seiner Zeit, unter dessen Händen auch die See- und Schiffsmalerei in theatralische Barockgepflogenheiten mündet. „Effektstück" und „Vedute", sagt Willis, seien in seiner Kunst in „extremster Form" vereint. Seine ältesten Bilder, wie das Leipziger von 1658, sind noch verhältnismäßig schlicht im Vorwurf und einheitlich hell-grau im Ton. Schon seine Y-Bilder von 1673 und 1674 in Amsterdam und in Wien aber zeigen ihn in dem neuen Fahrwasser. Der Verlauf der Entwickelung, der die Naturnähe immer mehr veräußerlicht, ist auf allen Gebieten der Malerei derselbe. Selten sind seine künstlerisch etwas ungleichen Bilder nicht; ihrer 15 sieht man in Amsterdam, 14 in London.



Abb. 158. Jan van de Capelles Flußszene mit Staatsbarke in der National Gallery zu London. Nach Photographie von F. Hanfstaengl in München.

An die Amsterdamer Landschafter schließen sich aber auch die Maler des holländischen **Weidelebens** mit seiner behäbigen zahmen Tierwelt an. An ihrer Spitze steht **Paul Potter** (1625—54), der in Amsterdam Schüler seines Vaters, des vielseitigen **Pieter Potter** von Enkhuysen (1600—1652), war. Paul Potter bemühte sich erfolgreich, das Leben der holländischen Viehweiden mit photographischer Treue, wie wir sagen würden, auf die Leinwand zu bannen. In seinem Eigenleben hat kaum ein anderer jedes besondere Tier so liebevoll beobachtet und wiedergegeben wie er. Daneben sieht er im Vordergrund jedes Blatt am Baum, jedes Kraut am Boden, jede Falte im Fell seiner Pferde, Rinder und Schafe. Wo er sich zu großen Darstellungen versteigt, wie in seinem berühmten lebensgroßen Stier im Haag und seinem Grauschimmel in Hamburg, wirkt er dadurch hart und aufdringlich. In vielen seiner kleineren Bilder aber, die man in allen Hauptgalerien findet, hat er es vortrefflich verstanden,

scharf aufgefaßte Einzelheiten mit sonniger, ja duftiger Gesamtwirkung in Einklang zu bringen. Zu den schönsten gehört „die Kuh, die sich spiegelt", im Haag (Abb. 159). Das Rijksmuseum besitzt acht Bilder seiner Hand. Aber auch im Louvre und in Turin, in Dresden, Kassel und Schwerin ist er vortrefflich vertreten.

Aus der Fülle verwandter Meister ragt zunächst Karel Dujardin (1622—78) hervor, ein Schüler Berchems (S. 302), der hauptsächlich halb oder ganz italienisch wirkende sonnige Viehweiden mit silberweiß geränderten Wolken am lichten Himmel malte, um sich später, vielseitig genug, wie sein zartes, rührendes Bildnis Potters und sein gutes, weich hingesetztes Regentenstück in Amsterdam beweisen, auch an der nationalen Bildnismalerei zu beteiligen. Das



Abb. 159. Die sich spiegelnde Kuh. Gemälde von Paul Potter im Haager Museum.
Nach Photographie der Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G. in München.

Rijksmuseum, das auch eine Reihe seiner besten Tierstücke besitzt, genügt, ihn von allen Seiten kennenzulernen. Vor allem aber ist Adriaen van de Velde (1636—72), der Bruder Willem van de Veldes des Jüngeren (S. 335), als vielseitiger und feinfühliger Weidemaler zu nennen. Seine Lehrer waren sein Vater, Wijnants und Wouwerman. In seinen berühmten Weidebildern zu London, Paris, Dresden, Berlin, Wien usw. erscheint er weicher und toniger als Potter, hier und da aber doch durch die italienische Anempfindung Berchems und Dujardins berührt. Den nationalen Landschaften reiht er sich nicht minder geistvoll durch seine Darstellungen verschiedenartiger Vorgänge im Freien an. Seine Strandbilder im Haag und in Kassel, seine Winterbilder in Dresden und in London, die „Familienausfahrt", die „Fähre" und das Jagdbild in Amsterdam zeichnen sich durch die Unmittelbarkeit ihrer Wiedergabe der Natureindrücke, die Sicherheit ihrer geschmackvollen Formensprache und die Klarheit ihrer Luftstimmung aus. Auch er gehört eben zu den Meistern des dritten Viertels des 17. Jahrhunderts,

die sich von Rembrandt lossagten, um, noch ganz ohne barocke Posen, zu schlichter Natürlichkeit zurückzukehren.

An der holländischen Architekturmalerei beteiligte sich Amsterdam besonders durch die großen, breit, kräftig und doch weich hingesetzten, von herrlichem Lichte durchspielten Innenraumdarstellungen Emanuel de Wittes (1617—72), dem wir im Zusammenhang mit der Delfter Architekturmalerei (S. 353) nähertreten werden, sowie durch die kleinen, sauber, fast kleinlich durchgeführten Stadtbilder Jan van der Heydes (1637—1712), die in allen Hauptgalerien Europas bewundert werden. Gerade sie zeigen aufs deutlichste, in welchem Maße die Welt, der Wucht und Breite müde, schon in den letzten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts nach der Feinmalerei längst vergangener Zeiten zurückverlangte.

An der Spitze der italienischer dreinblickenden Amsterdamer Landschafter steht Jan Asselijn (1610—52), der, ursprünglich von Esaias van de Velde (S. 309) ausgegangen, sich in Rom an Pieter van Laer (S. 274, 301) anschloß, ehe er sich in Amsterdam niederließ. Vielseitig, wie er war, wirkt er manchmal mehr als Figuren- und Tier- denn als Landschaftsmaler. Berühmt ist seine sinnbildliche Darstellung der Wachsamkeit des Johan de Wit unter dem Bilde eines drohend gegen einen schwimmenden Hund aufgerichteten Schwanes (in Amsterdam). In anderen Bildern erscheint er Berchem verwandt. Schließlich aber ist er am meisten er selbst in seinen weichen, südlichen, doch mit nordischem Auge gesehenen Landschaften, wie man sie am besten in der Wiener Akademie und in Schwerin kennenlernt. Sein Schüler Frederik Moucheron (1633/34—86), ein ziemlich öder Idealist, malte in bräunlichem Gesamtton ersonnene, mit dürftig belaubten hohen Bäumen ausgestattete Berglandschaften unter gelbem Abendhimmel mit grauen Wolken. Frederiks Sohn Isaak Moucheron (1670—1744), der lange in Italien weilte, schließt sich, glatter, kühler und härter, mehr an die Richtung Dughets an, die er im Sinne jenes Belgiers Orizzonte (S. 275) oder jenes Utrechters Glauber (S. 296), der vorübergehend auch in Antwerpen arbeitete, bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts herabführte. Beide Moucherons sind in Dresden vertreten. Parallel mit Isaak Moucheron aber ging auch als Landschafter der Blumenmaler Jan van Huysum (s. unten), dessen Landschaften idyllisch-arkadischen Charakters, die wie verkleinerte und äußerlich verfeinerte Bilder Jan Boths wirken, man im Louvre, in der Ermitage, im Rijksmuseum, aber auch in Dresden und in Braunschweig kennenlernt.

Die Entwickelung ist auf allen Gebieten dieselbe. Sie läßt sich auch in der völkischen Stilleben- und Blumenmalerei Amsterdams verfolgen. Willem Kalf (1622—93), ein Schüler Hendrik Gerritsz Pots (S. 306), malte in seiner Jugend frische, warmgetönte kleine Küchenstücke, wie das in Dresden, später feine, kühlgetönte, mit Gläsern und Pokalen ausgestattete Stilleben, wie die drei in Berlin; Rachel Ruysch (um 1665—1750) aber, die gefeierte Blumenmalerin, wand mit dem Pinsel die köstlichsten Sträuße, in denen Naturgefühl und Farbensinn sich innig verbanden. Der Wechsel des Zeitgeschmackes spricht sich auch in diesen Werken der Kleinkunst auf dem Gebiete der Malerei aus. Mehr im Banne der südlichen Kunst stehen, wie schon ihre Landschaften zeigen, Justus van Huysum (1659—1716), dessen noch frische, flotte und farbeneinheitliche Frucht- und Blumenstücke man am besten in Schwerin kennenlernt, und sein Sohn Jan van Huysum (1682—1749), der in seiner kälteren, härteren und bunteren, jedes Tierchen und jeden Wassertropfen liebevoll ausmalenden Art den Geschmack des 18. Jahrhunderts in solchem Maße traf, daß er als der „Phönix“ seiner Kunst gefeiert wurde. Er ist in allen Hauptsammlungen Europas vertreten.

Dem formenglatten Italismus der nachrembrandtschen Zeit, von der wir reden, huldigte schon zu Rembrandts Lebzeiten in der Amsterdamer Großmalerei Jacob van Loo, der 1662 nach Paris zog. Stammvater der ausgebreiteten Künstlerfamilie van Loo war Jacobs Vater und Lehrer Jan van Loo (1585—1661), der von Sluis in Flandern nach Delft übergesiedelt war. Auch Jacob van Loo (1614—70) war noch in Sluis geboren, arbeitete aber von 1642—62 in Amsterdam. Man braucht nur sein lebensgroßes Bild „Paris und Önone" in Dresden und sein in etwas kleinerem Maßstabe gehaltenes Gemälde von 1648 „Diana mit ihren Nymphen" in Berlin anzusehen, um zu erkennen, eine wie glatte und süßliche herkömmliche Richtung in angesehenen Amsterdamer Kreisen den Ton angab, während Rembrandt hier seine unsterblichen Meisterwerke schuf. Als gelehrigen Schüler ließ van Loo in Amsterdam Eglon van der Neer (1635/36—1703), den Sohn des großen Mondscheinlandschafters (S. 319), zurück. Eglon van der Neer zog 1663 nach Rotterdam, später nach Brüssel, schließlich aber nach Düsseldorf, wo er als Hofmaler des kunstsinnigen Kurfürsten Johann Wilhelm starb. Er knüpfte in den landschaftlichen Gründen seiner kleinfigurigen Bilder merkwürdigerweise wieder unmittelbar an Elsheimer an, entwickelte sich aber im übrigen als vornehmer Sittenmaler den gleichzeitigen Leidener Meistern weißer Atlaskleider (S. 346) parallel. Als Bibelbild sei sein Tobias mit dem Engel von 1685 in Berlin, als Sittenbild seine Lautenspielerin in hellblauem Seidenkleide in Dresden, dem sich ein ähnliches Bild von 1678 in München anschließt, genannt. Seine feinen kleinen Landschaften, wie die von 1702 in Augsburg, gehören seiner Düsseldorfer Spätzeit an. Auf Eglon van der Neers Schüler Adriaen van der Werff kommen wir (S. 356) zurück.

Den schließlichen Sieg der akademischen Richtung hatte in Amsterdam schon jener Lütticher Klassizist (S. 268) Gerard de Lairesse eingeleitet, der 1667, zwei Jahre vor Rembrandts Tode, in Amsterdam einzog und hier als Erbe Jacob van Loos einen reichen Wirkungskreis fand. War Lairesse aus Belgien gekommen, so war der Amsterdamer Jakob de Wit (1695 bis 1754), der uns über die Mitte des 18. Jahrhunderts hinausführt, nach Antwerpen gegangen, um sich an der raumschmückenden flämischen Kunst zu bilden. De Wit ist hauptsächlich durch seine grau in grau gehaltenen gemalten Steinreliefs bekannt, wie sie als Türaufsätze, Friese oder Füllungen jeder Art verlangt wurden. Es sind Raumkunstmalereien, die durch starke Licht- und Schattengebung bildnerische Rundung vortäuschen. In der Wirkung, für die sie berechnet sind, kann man sie vor allem im ehemaligen Rathause zu Amsterdam bewundern; aber auch in den holländischen Sammlungen ist de Wit vertreten; und in Dresden gehören seine „Nackten Kinder mit Jagdgeräten" von 1733 zu seinen bezeichnenden Arbeiten dieser Art.

Verweilen aber können wir an dieser Stelle nur noch bei dem erfreulichsten Vertreter der Amsterdamer Malerei der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, bei dem in seiner Art bedeutenden und eigenartigen Bildnis- und Sittenmaler Cornelis Troost (1697—1750), über den Verhuell geschrieben hat. In Troost besinnt die holländische Malerei am Ende dieses Gesamtzeitraums sich noch einmal auf sich selbst. Troosts künstlerischer Stammbaum geht durch Arnold Boonen (1669—1729; S. 333) und Schalcken (S. 354) auf Samuel van Hoogstraten (S. 332) zurück. Troost ist als Öl- und Pastellmaler, als Zeichner und Schaber der einzige holländische Meister seiner Zeit, der das Leben und Treiben, das Sinnen und Trachten seines Volkes anschaulich, eigenartig und geistreich festzuhalten versteht. Seine Regentenstücke, die sich durch ungezwungene Anordnung, durch lebendige Wiedergabe der Persönlichkeiten und durch zeitgemäße, helle Behandlung der Luft und des Lichtes auszeichnen, lernt man vortrefflich im

Amsterdamer Reichsmuseum kennen. Die sieben Vorsteher des Ärztekollegiums (1724), der Anatomieunterricht des Professors Roëll (1728), die acht Regenten des Waisenhauses (1729) und die drei Leiter der Chirurgengilde (1731) stehen hoch über den Durchschnittsleistungen ihrer Zeit. Die Gruppe der vier Kinder, die sich mit einem Äffchen in einem Garten ergehen (1723), blickt frisch und natürlich drein. Sein Selbstbildnis und sein Kniestück des Isaak Sweers sind sprechende Einzelbildnisse des Reichsmuseums. Sein lebensgroßes Kniestück eines Herrn beim Frühstück vor violettem Wandgrunde in Schwerin (1740) spiegelt deutlich das Farbengefühl seiner Zeit wider. Seine „Wochenstube“ in Rotterdam ist ein fein beobachtetes,



Abb. 160. „Erat sermo inter fratres.“ Gemälde von Cornelis Troost aus der Folge „NELRI“ im Haager Museum. Nach Photographie der Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G. in München.

humorvolles Bildchen. Die satirisch angehauchten Pastell- und Guaschbilder des Meisters, die meist bekannte Lust- und Singspielszenen festhalten, lernt man am besten im Haager Museum kennen. Reizend sind die „Epiphaniassänger“ und die „Hochzeit von Kloris und Roosje“. Packend beziehungsreich schildern die fünf Sittenbilder „NELRI“ (1740; Abb. 160) die Zusammenkunft von sechs befreundeten Männern bei „Biberius“. Die fünf Buchstaben NELRI sind die Anfangsbuchstaben ihrer lateinischen Unterschriften. Stumpfsinnig sitzen die Männer anfangs beieinander da, bis der Wein ihnen die Zunge löst und sie schließlich überwältigt. Die Bilder leiten von Steen (S. 346) zu Hogarth (S. 223) hinüber. Die Technik, in der Pastell und Aquarell sich mischen, ist ebenso geistreich wie die scharfe Beobachtung, Auffassung und Wiedergabe des Lebens.

In den nördlich von Amsterdam gelegenen Städten Alkmaar, Kampen, Zwolle, denen Deventer sich anschließt, war mancher tüchtige Künstler zu Hause, der es in Haarlem oder Amsterdam zu hohem Ansehen brachte. Anderseits hatte sich in Kampen ein in seiner kleinen Art bahnbrechender Amsterdamer, Hendrik van Avercamp, niedergelassen (S. 319). Von den Meistern aber, die im nördlichen Holland geboren waren und ansässig blieben, kommen nur die Terborchs von Zwolle in Betracht, denen Bode, Bredius, Moes, Michel und nun wieder Hofstede de Groot Untersuchungen gewidmet haben. Der berühmteste von ihnen, Gerard Terborch der Jüngere (1617—81), der sich nach weiten, Spanien einschließenden Reisen in Deventer niederließ, wird von manchen Kennern für den größten holländischen Meister nach Rembrandt gehalten. In Zwolle war er Schüler seines Vaters, der der Lastmanschen Richtung angehörte; in Haarlem war er Schüler Pieter de Molijns (S. 309) gewesen; und hier oder in Amsterdam haben die Gesellschafts- und Wachtstubenmaler der Art Coddes und Duysters (S. 333) auf ihn eingewirkt. Mittelbar haben ihn Frans Hals, Rembrandt und Velázquez beeinflußt. Zu seinen Frühwerken, die die Art Coddes und Duysters in selbstgefundenen Typen und Farbentönen widerspiegeln, gehören die ärztliche Beratung von 1635 in Berlin, die Wachtstube von 1638 im Victoria und Albert-Museum in London und die Tricktrack-Spieler in Bremen. Im Übergang zu seiner besten Zeit steht sein berühmtes Bild in London, das den Friedensschluß vom 15. Mai 1648 im stattlichen Ratssaal zu Münster in kleinem Maßstab großzügig veranschaulicht. In seiner reifsten Zeit, in der er dem 1655 nach Amsterdam gezogenen Metsu (S. 345) am nächsten verwandt, aber in der malerischen Technik durchaus überlegen erscheint, malte er vorzugsweise kleine Bildnisse und schlicht und vornehm aufgefaßte Sittenbilder aus den höheren Lebenskreisen. Den malerischen Reiz weißer Atlaskleider, die er stofflich ohne Aufdringlichkeit darstellte, hat er vor allen anderen entdeckt. Seinen sittenbildlichen Schilderungen, die wenig Figuren in fein getönten Zimmern in ruhige, manchmal novellistische Fäden anspinnende Beziehungen zueinander setzen, hat er die vornehmste malerische Wirkung verliehen. Weder glatt noch breit in seiner Pinselführung, weiß er in seinen besten Bildern, wie Velázquez, jede Technik zu überwinden, so daß man meinen könnte, sie seien „mit dem bloßen Willen gemalt“. Fein zusammengestimmte natürliche Farben bringt er innerhalb eines zarten grauen Gesamttones wunderbar zur Geltung. Der schwarz und weißen Modetracht der Mitte des Jahrhunderts versteht er durch feingewählte Farbenzutaten malerische Reize höchster Art zu verleihen. Am Anfang seiner reifsten Zeit steht die Apfelschälerin in Wien. Rembrandts Einfluß zeigen höchstens einige seiner Bilder der fünfziger Jahre, wie die „Depesche“ im Haag, das „Konzert“ im Louvre, schließlich, in blondwarmen Ton übergehend, „zwei Paare“ von 1658 in Schwerin. Auf der Höhe seiner eigensten Richtung stehen seine silbergrauen Bilder der sechziger Jahre von der „Musikstunde“ im Louvre an (1660) bis zu seinem großen Regentenstück (1669) in der Ratsstube zu Deventer, dem einzigen dieser Art, das er gemalt hat. Zu seinen schönsten Bildern gehören aber auch die sogenannte „Väterliche Ermahnung“ in Amsterdam und Berlin und die „Dame, die sich die Hände wäscht“ in Dresden (Abb. 161). Terborchs Hauptschüler, Kaspar Netscher, lassen wir dem Haag. Mittelbar aber steht die ganze Schar der Vertreter des „höheren Genre“ unter seinem Einfluß.

Der Haag, die schöne Waldstadt unweit des Meeres, in der die Statthalter aus dem Hause Oranien wohnten, verhielt sich der Kunst und den Kunstwerken gegenüber mehr sammelnd als austeilend. Auch zur Ausschmückung des Huis ten Bosch (S. 295), einer der

wenigen großen Ausstattungs-Aufgaben, die der Malerei in Holland winkten, wurden neben den Flamen Jordaens und van Thulden Utrechter und Haarlemer Meister, wie Honthorst, Soutman und andere, herangezogen. Nur die Haager Bildnismalerei besaß einen Großmeister von selbständiger Bedeutung. Jan van Ravesteyn (um 1572—1657), dessen große Schützen- und Regentenstücke sich im Gemeindemuseum seiner Vaterstadt befinden, während das Mauritshuis 25 Einzelbildnisse seiner Hand besitzt, gehört neben Frans Hals zu den Bahnbrechern der großen national-holländischen Bildnismalerei. Seine Stücke von 1616 und 1618 sind beinahe so frisch und keck hingesetzt wie die des Frans Hals, wenn auch derber in der Anordnung und schwerer im Ton. Später aber wurde er, wie seine Bilder von 1636 und 1638 zeigen, zahmer, ruhiger und kälter. Der Haager Meister der von Elsheimer beeinflußten Geschichtenmalerei, Moses van Uitenbroeck (um 1590 bis 1648), der am besten in Braunschweig und in Kassel vertreten ist, kann sich recht wohl neben Lastman und Moyaert sehen lassen; und in Adriaen van de Venne von Delft (1589—1662), dessen Bilder man in Berlin, Kassel und Paris, am besten aber in Amsterdam kennenlernt, besaß der Haag einen kecken Übergangsmeister, der im zweiten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts Winter- und Sommerlandschaften in der Art des Esaias van de Velde (S. 309) mit reichem, unmittelbar erschautem oder geschichtlichem, figürlichem Leben ausstattete, in seiner vielgenannten „Seelenfischerei“ des Rijksmuseums von 1614 eine sinnbildliche religionsgeschichtliche Darstellung des gleichen altertümlichen Stiles schuf, seit 1627 aber vorzugsweise grau in grau (Grisaillen) malte, und in dieser Malweise



Abb. 101. Dame, die sich die Hände wäscht. Gemälde von Gerard Terborch dem Jüngeren in der Gemäldegalerie zu Dresden. Nach Photographie der Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G. in München.

früher als andere Holländer in aufgelockertem Stile manchmal vornehme Begegnungen, wie die Jagd Friedrichs V. von Böhmen (1628) im Rijksmuseum, oft aber größere, derbkomisch gemeinte Vorgänge aus dem Bauern- und Bettlerleben breit und flüchtig hinwarf.

Die Haager Landschaftsmalerei beherrschte der Leidener Jan van Goyen (1596 bis 1656), den wir schon wiederholt gestreift haben (S. 309, 310). Van Goyen bildet ein Mittelglied zwischen Esaias van de Velde und Salomon Ruijsdael, geht aber in seiner reifen Spätzeit weiter als irgendein Landschafter des 17. Jahrhunderts in der Auflösung aller Lokalfarben in einen lichten, graubraunen Nebelflor. Er ist der Hauptvertreter der einheitlichen warmen



Abb. 162. Sommerlandschaft. Gemälde Jan van Goyens in der Gemäldegalerie zu Dresden. Nach Photographie der Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G. in München.

Tonmalerei der dreißiger Jahre. In seiner Art, die man freilich beinahe als Manier bezeichnen könnte, hat er eine große Anzahl vortrefflicher holländischer Fluß- und Kanallandschaften gemalt, in denen gerade der holländische Himmel mit seiner von warmem Sonnenlicht durchleuchteten Nebelatmosphäre sich künstlerisch eigenartig widerspiegelt. An die feste, befangene Art Esaias' van de Velde erinnern seine Frühbilder, wie die von 1621 in Berlin, das von 1623 in Braunschweig, das von 1625 in Bremen. In seiner mittleren Zeit, der z. B. die Dünenlandschaft von 1631 in Gotha und der Ziehbrunnen von 1633 in Dresden angehören, löst er die Lokalfarben bereits in einen gelbgrauen Ton auf, erfüllt diesen aber noch nicht mit dem Lichte, über das er später verfügt, und stellt die Bäume noch in konventionellen rundlichen Umrissen mit gleichförmig getupftem Baumschlag dar. Erst 1640 hatte auch er sich selbst gefunden. Die Umrisse seiner Gelände und Bäume werden jetzt frei und natürlich, die

Pinselführung wird leicht und locker, der Tonschleier licht und duftig. Statt aller seien die leicht bewegte See mit Fischerbooten von 1640 in München, die köstlichen, klaren Dresdener Flußlandschaften „Sommer“ (Abb. 162) und „Winter“ (1643) und seine vier Louvrebilder von 1644 bis 1653 genannt, die in ihrer Art köstliche Meisterwerke sind. Gerade im Haag wirkte van Goyen auch schulbildend; doch arbeiteten seine Schüler, von denen Anthonie Croos (1606—62) genannt sei, hier nicht lange über sein eigenes Leben hinaus.

Auch die Sittenmalerei wurde im Haag von stadtfremden Meistern ausgeübt. Von den Gesellschafts- und Soldatenmalern der Nachfolge des Dirk Hals (S. 306) zog der Utrechter Jakob Duck (um 1600 bis nach 1660), dessen „musikalische Unterhaltung“ in Dresden ihn ebensogut kennzeichnet wie das Soldaten-Stallbild in Amsterdam, nach dem Haag. Von den Sittenmalern der feineren bürgerlichen Richtung aber wurde vor allem Terborchs bester Schüler, der Heidelberger Kaspar Netscher (1639—84), der seit 1660 im Haag wohnte, zum Haager. Netscher war eigens nach Deventer gewandert, um dort Terborchs Unterricht zu empfangen. Die Feinheit seines Meisters aber hat er niemals völlig erreicht. Alles in allem steht er mit seiner Vorliebe für die höhere Gesellschaft, für lichte Seidenkleider, für sittenbildlich aufgefaßte kleine Bildnisse, für Musikvorträge und häusliche Vorgänge bei eleganter Pinselführung und warmer Färbung dem alten Mieris (S. 346) am nächsten, wurde aber allmählich in Schäferszenen und ähnlichen Gegenständen noch glatter und kälter, in Bildnissen bauschiger und absichtlicher als dieser. In Dresden ist er mit neun, in Amsterdam mit zehn Bildern vertreten. Hier wie dort kann man seine Entwickelung gut verfolgen.

Einheimische Künstler von Bedeutung besaß der Haag nur noch auf dem Gebiete der Stillebenmalerei. Alle übrigen Haager Meister dieser Art aber überragte Abraham van Beyeren (1620—74), der hauptsächlich wegen seiner lebensgroßen Fischbänke und Frühstückstische, wie der in Amsterdam, in Berlin und in Dresden, die er breit und flüssig hinsetzte und mit seltener Farbenkraft ausstattete, zu den großen Meistern seines Faches gezählt wird.

Leiden, die feine Gelehrtenstadt, die im 16. Jahrhundert die Führung in der Entwickelung der holländischen Malerei besessen hatte (Bd. 4, S. 539), war auch im 17. Jahrhundert die Vaterstadt des größten holländischen Malers. Aber wie Rembrandt selbst, verließen Lievens, van Goyen, Metsu und Willem van de Velde ihre stille Heimat, um auswärts ihr Glück zu suchen; und von den Malern, die in Leiden ansässig blieben, gewannen nur wenige weitreichenden Einfluß. Jacob van Swanenburch (um 1580—1638), der Leidener Vertreter der aus Elsheimers Anregungen hervorgegangenen Richtung, wird wenigstens als erster Lehrer Rembrandts allgemein genannt. Aber die Vertreter der großen Bildnismalerei Leidens, an deren Spitze Joris van Schooten (1587—1651) mit seinen acht Schützenstücken im dortigen Museum steht, gelangten so wenig zu Weltruhm wie die Leidener Landschafts-, Tier- und Stillebenmaler, mit Ausnahme van Goyens, den wir zur Haager Schule gestellt haben (S. 343). Von selbständiger Bedeutung wurde nur die sittenbildliche Schule, die sich in Leiden im Anschluß an Rembrandts Frühzeit entwickelte. Der Hauptschüler Rembrandts in seiner Vaterstadt war Gerard Dou (1613—75); und Gerard Dou, über den Martin ein gutes Buch geschrieben hat, war das Haupt der sittenbildlichen Klein- und Feinmaler Hollands. Mit feinem, wenn auch nicht eigentlich spitzem oder glattem Pinsel schilderte er häusliche Vorgänge aus dem Leben seiner Mitbürger. Die Bauernraufereien und die Trinkstuben lagen ihm ebenso fern wie das Treiben der vornehmen Herren in Samt und Seide. Oft weiß er seinen Bildern einen gemütlichen, manchmal einen humoristischen Anflug zu verleihen; und er hat eine

Vorliebe für eine besondere Art der räumlichen Stilisierung seiner Darstellungen, indem er sie an ein offenes Phantasiefenster verlegt, durch das man in ein von feinem Helldunkel erfülltes Zimmer hineinblickt. Die äußere Fensterbrüstung schmückt er manchmal sogar mit antikischen Steinreliefs. Mit kleinen Bildnissen, wie dem von Rembrandts Vater in Kassel, Rembrandts Mutter in Dresden, in Berlin, in Kassel und in London, von Rembrandt selbst in Cambridge, in Danzig und bei Cook in Richmond, fing er an. Reuige Magdalenen und Einsiedler folgten. Sich selbst hat er unzählige Male dargestellt, oft hinterm Bogenfenster malend, zeichnend, rauchend oder sinnend. Alte und Junge belauscht er beim Schreiben, beim Lesen, beim Spinnen, beim Federschneiden. Der Zahnarzt, der Schulmeister, der Geiger, der Heringsverkäufer, der Astronom, der Doktor, die Köchin, das Mädchen, das Trauben pflückt oder Blumen begießt, sind seine Lieblingsgegenstände. Nachtstücke mit Kerzenlicht sind z. B. die Abendschule in Amsterdam, die ärztliche Untersuchung in Dresden. Zu seinen bedeutendsten Bildern gehören die wassersüchtige Frau im Louvre und der Marktschreier in München. Wiederholt hat er sich oft. Am stärksten ist er in Dresden und München vertreten. Dann folgen Paris und Petersburg; aber auch Amsterdam besitzt noch acht Bilder seiner Hand. Zu den Lieblingsmeistern der Laien wird er immer gehören.



Abb. 163. Liebespaar beim Frühstück. Gemälde von Gabriel Metsu in der Gemäldegalerie zu Dresden. Nach Photographie von F. Hanfstaengl in München.

Die bestrittene Überlieferung, daß Gabriel Metsu (1629/30—67), der künstlerisch feinste Leidener Sittenmaler, Dous Schüler gewesen sei, erscheint uns immer noch glaubwürdig, wenngleich seine Jugendbilder mannigfachen Inhalts oft an die verschiedensten anderen Maler eher als an Dou erinnern. Sich selbst fand er erst in Amsterdam, wohin er 1655 als Fünfundzwanzigjähriger übersiedelte; und hier blieb er, nicht unbeeinflußt durch Rembrandts

Helldunkel, das er in seine feine, rosige Art übersetzte, von diesem Zeitpunkt an tätig. In seinen besten Bildern, die dem letzten Jahrzehnt seines kurzen Lebens entstammen, malte er Vorgänge aus dem behaglichen Dasein der Amsterdamer Bürger, in Formen und Farben innerlicher vereinheitlicht und flüssiger behandelt als die Darstellungen Dous. Manchmal erreichen sie fast die Feinheit Terborchs. Gegen Ende seiner Laufbahn aber wurde auch er, der Zeitströmung folgend, glatter, bunter und kühler. Seine Frühstücksbilder in Dresden (Abb. 163), in Karlsruhe, in Amsterdam, seine Marktbilder mit Wild- und Geflügelverkauf in Dresden, in Kassel, im Louvre, seine Musikszenen in London, im Haag, im Louvre, in Kassel, seine Liebesgeschichten in Karlsruhe, im Louvre und in der Galerie Arenberg zu Brüssel zeigen ihn auf der Höhe seines Könnens. Die dunklere Farbenglut, die es ihm in Amsterdam anfangs angetan hatte, vertauschte er bald mit einem kühleren Grau.

Ein sicherer Schüler Dous war Frans van Mieris der Ältere (1635—81), der reichere und mannigfaltigere Gegenstände malte als sein Lehrer, jedoch über der peinlichsten und stofflichsten Durchbildung aller Einzelheiten die malerische Gesamthaltung nicht vernachlässigte. Manchmal, wie in seinem Dresdener Kesselflickerbild, ließ er sich zu dem Treiben der arbeitenden Volksschichten hinab, öfter aber stieg er zu dem eleganten Leben der oberen Zehntausend empor. Auch bei ihm spielen Damen in rauschenden Atlaskleidern eine Hauptrolle. Sittenbildlich aufgefaßte Bildnisse kleinen Maßstabes gehören zu seinen Lieblingsdarstellungen. Glatter und „akademischer" wurde er, wenn er sich an mythologische oder allegorische Gegenstände wagte. In München ist er mit 15, in Dresden mit 14, aber auch in den bekannten anderen Sammlungen ist er reichlich, in den Uffizien sogar mit 10 Bildern vertreten. Sein Sohn und Schüler Willem van Mieris (1662—1747), der die Leidener Schule bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts herab führte, ging von der sittenbildlichen Richtung seines Vaters aus, bevorzugte indessen bald, dem sich ändernden Zeitgeschmack entsprechend, poetische, mythologische und allegorische Gegenstände, die er in kleinen Bildern sauber, glatt und geistlos zur Darstellung brachte.

Von den übrigen Schülern Dous, die der Leidener Schule ihr Gepräge gaben, kann hier als der frischeste und natürlichste nur noch Pieter van Slingeland (1640—91) erwähnt werden. Außerhalb der Schule Dous aber suchte und fand Jan Steen (um 1626 bis 1679), der Nikolaus Knüpfers (S. 296) Schüler während dessen Aufenthalts in Leiden gewesen war, seine eigenen Wege. Nach Smith hat Westrheene, zuletzt hat Hofstede de Groot ihn zusammenfassend behandelt. Ungleich in seinem künstlerischen Vortrag, gehört Steen seinen besten, ziemlich kleinfigurigen Bildern nach doch zu den hervorragenden Meistern der holländischen Kunstgeschichte. Alles Darstellbare stellt auch er dar: Geschichten des Alten und des Neuen Testaments, mythologische Fabeln und Vorgänge der römischen Geschichte, Sprichwörter und Sittenbilder aus dem häuslichen Leben aller Stände: musikalische Unterhaltungen, Wirtshausszenen, Taufen, Hochzeiten, lustige Familiengesellschaften und Bauernfeste. Kein Holländer, außer Rembrandt und Wouwerman, erzählt so anschaulich, kein anderer so spaßig, ja sarkastisch wie er. Humoristische Einzelgruppen finden sich selbst in seinen biblischen Bildern, die meist in derbe Volksszenen verwandelt sind. Seine Sittenschilderungen werden oft zur lachenden oder beißenden Satire. Seine Typen streifen manchmal an die Karikatur. In allen diesen Dingen ist er einzig. Dabei erscheint er in seinen besten Bildern zugleich als großer Maler, der die Probleme feiner Farbenabstufungen und Farbenverteilungen in magischem Helldunkel eigenartig und geistvoll, wenn auch mit einer gewissen Tonschwere zu lösen

versteht. Berühmt sind in Amsterdam, das neunzehn Bilder seiner Hand besitzt, das „Nikolasfest“, der „Prinsjesdag“, die „kranke Dame“ und „nach dem Gelage“, in Deutschland z. B. die „Eheverschreibung“ in Braunschweig, das „Bohnenfest“ in Kassel, der „Streit beim Spiel“ in Berlin, die „Hagar“ in Dresden, die „Bauernschlägerei“ in München, in England besonders die sechs Bilder des Buckingham Palace. Gerade in England nahm im nächsten Jahrhundert Hogarth seine Richtung wieder auf. In Amsterdam aber führte Cornelis Troost (S. 339) sie in dem anderen Sinne einer neuen Zeit bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts weiter.

Ein überaus frisches und feines, wenn auch nicht durchweg bodenständiges **Kunstleben** entfaltete sich im 17. Jahrhundert in **Delft**. In der **Bildnismalerei** gaben hier verschiedene Mitglieder der unter sich verschwägerten Familien Mierevelt und Delff den Ton an. Der Hauptmeister war **Michiel Jansz Mierevelt** (1567—1641), der als Vorgänger Ravesteyns im Haag und Frans Hals' in Haarlem bezeichnet werden muß. Mit **einem** Fuße steht er noch in der Art des 16. Jahrhunderts, strebt aber, wie schon sein Schützenfest von 1611 im Delfter Rathaus zeigt, mit eigenen rüstigen Kräften zur Freiheit des 17. Jahrhunderts heran. Aus der großen Bildnisschule, die er in Delft gründete, sollen nach Sandrart über 10000 Bilder hervorgegangen sein, die in der ganzen Welt zerstreut sind. Man kann ihn am besten im Amsterdamer Reichsmuseum studieren, das 25 meist bezeichnete Bilder seiner Hand besitzt. Seine besten Schüler waren Paulus Moreelse (S. 297) und **Jacob Delff** (1619—61). In der erzählenden Malerei jener Art, die, wie die Lastmans, Moyaerts und Uitenbroecks, durch Elsheimer beeinflußt war, besaß Delft in **Leonard Bramer** (1595 bis 1674) einen kraftvollen Meister, der manchmal, wie in seiner Dresdener „Verspottung“ (1637) und in seinem Braunschweiger „Jesus im Tempel“, schon zu so rembrandtartigen Wirkungen kommt, daß man ihn beim ersten Anblick nicht sowohl für einen derben Vorgänger als für einen befangenen frühen Nachfolger des großen Leideners ansehen möchte, auch er ein Beispiel dafür, daß die gleichen Zeitursachen oft an verschiedenen Stellen die gleichen Wirkungen erzeugen.

Von einer Delfter Schule, in der die holländische Malerei sich zu Sonderleistungen von eigenartigem Reize entfaltete, läßt sich vor allem auf zwei Gebieten, dem der Sittenmalerei und dem der Architekturmalerei, reden.

Auf dem Gebiete der **sittenbildlichen Gesellschafts- und Soldatenstücke** aus der Gefolgschaft des Dirk Hals (S. 306) gehören **Anton Palamedes** (1601—73) und sein Bruder **Palamedes Palamedes** (1607—38) zu den guten Meistern noch ohne hervorstechende Eigenart, die sie von Pot, Duck, Codde (S. 306) und den anderen abhöbe. Jünger als sie ist **Egbert van de Poel** (1621—64), der im Sinne seines Vorgängers **Cornelis Saftleven** (1606—81) im benachbarten Rotterdam Bauernstuben und Bauernhöfe mit reichen, von Messingkesseln schillernden Stillebenhaufen, aber im Sinne Aert van der Neers (S. 319) auch nächtliche Feuersbrünste malte. Bemerkenswert ist er in diesem Zusammenhang namentlich wegen seiner Darstellung der folgenschweren Delfter Pulverentladung von 1654 (im Rijksmuseum), die auch in die Kunstgeschichte eingegriffen hat. Ihren besonderen Glanz aber erhält die Delfter Schule durch drei Meister der Sittenmalerei anderer Richtung, die zu den höchstgefeierten Malern der Welt gehören und in Holland, außer Rembrandt, Ruisdael und Hobbema, höchstens Maes und Terborch zu Mitbewerbern haben. Die Gegenstände der Bilder dieser Meister sind höchst einfach, erhalten aber durch fein empfundene Mittel der Linienperspektive und durch gut beobachtete Licht- und Schattenbeziehungen ein besonders feines, räumlich

bedingtes künstlerisches Leben. Die Kunst dieser Meister ist reine, stille Daseins- und Anschauungsmalerei. Ihre Reize liegen in der künstlerischen Ausnutzung der räumlichen Beziehungen, in der ruhigen Selbstverständlichkeit ihrer Zeichnung, in der frischen Weichheit ihrer sorgfältigen Malweise und in der Feinheit ihrer geistvollen Farbenwirkung innerhalb des zartesten Helldunkels. Einer von ihnen, Karel Fabritius, war kein Delfter von Geburt, ließ sich aber, nachdem er in Amsterdam Rembrandts Schüler gewesen, in Delft nieder, wo er 1654 bei der Pulverentladung ums Leben kam. Sein angeblicher Schüler, der sich wenigstens in seinen reifsten Bildern selbständig an ihn anschloß, Jan Vermeer van Delft, blieb seiner Vaterstadt treu. Pieter de Hooch aber, der Rotterdamer, der in Amsterdam starb und nur von 1655 bis 1665 in Delft lebte, schuf gerade hier im Anschluß an Fabritius und Vermeer die Bilder, auf denen sein Weltruhm beruht. Außer Bode und Bredius verdanken wir namentlich Hofstede de Groot unsere heutige Kenntnis dieser Meister. Mit ihren Raumwirkungen haben Jantzen und Eisler sich neuerdings beschäftigt. Das letzte besondere Buch über Vermeer van Delft hat Plietzsch geschrieben. Ob Vermeer von Pieter de Hooch, der der ältere ist, mehr gelernt hat, oder de Hooch von ihm, ist fraglich. Wechselbeziehungen zwischen beiden haben jedenfalls stattgefunden.



Abb. 164. Der Distelfink. Gemälde von Karel Fabritius im Haager Museum. Nach Photographie der Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G. in München.

Von den wenigen erhaltenen Bildern des Karel Fabritius (um 1624—54) lassen schon seine Bildnisse in Amsterdam und in Rotterdam nicht an ihrer Licht- und Schattenwirkung, höchstens an ihrer realistischen körperlichen Auffassung erkennen, daß er Rembrandts Schüler gewesen; gerade in seinen wichtigsten Bildern, wie dem behelmten Landsknecht als Torhüter in Schwerin, der, vorgebeugt, um seine Muskete zu reinigen, vor lichter Mauer auf einer Bank sitzt, wie dem zauberhaft lebenswahren Distelfink im Haag (Abb. 164), der vor heller Mauer auf seinem Kasten hockt, und wie „Tobias und seine Frau“ in Innsbruck, die innerlich bewegt vor ihrem Hause sitzen, kehrt Fabritius die Rembrandtsche Helldunkel-Behandlung um: die Gestalten heben sich dunkler von der helleren Wand ab, auf die ihr Schatten fällt; und gerade hierin besteht der neuartige Reiz, den diese äußerst gesund und zugleich geschmackvoll aufgefaßten und mit vollendet feinfühliger Pinselführung gemalten Bilder auslösen.

Pieter de Hooch (1629 bis nach 1684) war in Rotterdam geboren. Nach Houbraken wäre er Schüler Nicolas Berchems in Haarlem gewesen, an dessen Kunst aber auch seine frühesten Bilder keine Anklänge zeigen. Diese knüpfen wenigstens gegenständlich teils an Karel Fabritius, wie seine Torwache in der Galleria Nazionale in Rom an Fabritius' Schweriner Bild, teils an Anton Palamedesz an, wie seine Wachtstuben in der Galerie Borghese und in Dublin. Seine Darstellung der Folgen der Pulverexplosion (1907 im Pariser Kunsthandel) mahnt sogar an das genannte Bild Egbert van der Poels. Nur in ihren hochroten, zitronengelben und weißen Farbenblitzen, die aus schwerem bräunlichen Gesamtton aufleuchten, erinnern diese Frühbilder Pieter de Hoochs schon an seine reifen Meisterwerke. Sein eigener Stil entfaltet sich seit 1655 ziemlich gleichzeitig mit dem ausgebildeten Stil Vermeers. Seine Goldwägerin in Berlin stellt dieselbe an einem Tische stehende Frau in derselben Kleidung und bei allen Unterschieden im einzelnen in derselben Haltung und Beschäftigung dar wie Vermeers Perlenwägerin in der Sammlung Widener zu Philadelphia. Welches der beiden Bilder das ältere ist, läßt sich nicht beweisen.

Das Bild Pieter de Hoochs ist schon in dessen warmem Goldton, das Vermeers schon in dessen lichtem Silberton gehalten. Jedenfalls sind Pieter de Hoochs selbständigste Bilder, die meist behäbig-schlichte Bürgersleute in einfachen, ruhigen Handlungen in unlösliche Formen- und Farbenbeziehungen zueinander und zu dem wiedergegebenen Außen- oder Innenraum setzen, in dem Jahrzehnt von 1655 bis 1665 entstanden. Die meisten geben Blicke in Delfter Häuser oder aus dem Hause in den Gartenhof wieder. Der Standpunkt des Künstlers ist noch außerhalb des Raumes gedacht, so daß die vorderen Gegenstände dem Auge nicht so nahe gerückt sind wie auf Vermeers bedeutsamsten Bildern. Pieter de Hoochs Personen pflegen daher auch dem Raumbild, das in der Regel durch den Durchblick in einen zweiten oder dritten hinteren Raum oder ins Freie erweitert ist, in ganzer Gestalt und in richtigen oder doch einleuchtenden Abmessungen eingefügt zu sein. Vorzugsweise betont er feurigrote Lokalfarben, die mit



Abb. 165. Mutter und Kind an der Kellertür. Gemälde von Pieter de Hooch im Reichsmuseum zu Amsterdam. Nach Photographie der Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G. in München.

Gelb, Schwarz und Weiß gepaart, aber ganz von leuchtend goldenem Sonnenlicht durchglüht sind. Der Reiz seiner Bilder besteht gerade in der künstlerisch empfundenen Verteilung des warmen zerstreuten Lichtes und der leuchtenden Farben im wohlabgewogenen Raumbilde. Im Übergang steht das Bild der Ermitage, das einen Soldatenführer beim Ankleiden zeigt. Von Pieter de Hoochs reifsten Schöpfungen spielen im Freien z. B. das träumerische Bild der im Hofe sitzenden Spinnerin im Buckingham Palace und das feinfühlige Hofbild von 1665 in der National Gallery zu London, vor allem aber das bei all seiner Einfachheit berückende, früher Vermeer gegebene Gartenbild der Wiener Kunstakademie, das eine größere Familie neben einem Gartentische zeigt, auf dem Pfirsiche und Trauben liegen. Zu den schönsten Bildern des

Meisters, die Durchblicke von einem vorderen Zimmer in einen sonnigen Hinterraum oder ins Freie eröffnen, gehören die Kartenspieler im Buckingham Palace, die Mutter an der Wiege in Berlin, das Schlafzimmer in Karlsruhe, Mutter und Kind im Louvre, die Apfelschälerin und der Brotjunge im Wallace-Museum und „Mutter und Kind an der Kellertür" im Rijksmuseum (Abb. 165), das sieben Bilder seiner Hand besitzt. Auf dem Berliner Bilde, das „Blick in ein holländisches Wohnhaus" genannt wird, sieht man sogar drei beleuchtete Zimmer hintereinander. Pieter de Hoochs beste Bilder gehören zu den höchstbezahlten Sittenbildern der Welt. Die Schöpfungen des letzten Jahrzehnts de Hoochs aber sind ein besonders deutliches Beispiel nicht sowohl des Verfalls der Kräfte eines großen Künstlers als des Wechsels des Zeitgeschmackes, der eben flauer, bunter, „internationaler" wurde. Im Übergang steht schon das Amsterdamer Bild von 1670, auf dem einer jungen Dame ein Brief überbracht wird. Hoochs drei Bilder in Petersburg zeigen seine schwächere Art vollends entwickelt. Die meisten seiner späten Bilder haben keine Aufnahme in Sammlungen ersten Ranges gefunden.

Pieter de Hooch vielfach sinnesverwandt und doch vielfach entgegengesetzt erscheint der Delfter Jan Vermeer (1632—75), dessen reife Werke jenen unendlichen stillen Zauber auf uns ausüben, wie außer ihnen nur noch die seines großen, doch auf ganz anderem Boden erwachsenen spanischen Zeitgenossen Velázquez; ja, trotz ihres schlicht alltäglichen Inhalts wirken sie in ihrem zugleich ruhigen und lebhaften Farbenreiz wie die des großen venezianischen Dichtermalers Giorgione (Bd. 4, S. 407). Keine Leidenschaften, keine bewegten Handlungen spiegeln die einfachen häuslichen Vorgänge wider, die Vermeers meiste Bilder vor hellen geraden Wänden oft mit nur einer weiblichen Gestalt, manchmal mit zwei, selten mit mehr Figuren in seelischer und räumlicher Geschlossenheit lichtumflossen veranschaulichen. Die Erhöhung der räumlichen Wirkung durch die Durchblicke von einem Raum in den anderen, die Pieter de Hooch bevorzugte, verschmäht Vermeer fast durchweg. Dafür stellt er seine Staffelei in dem wiedergegebenen Raume selbst auf, dessen vordere Personen oder Gegenstände, in der Regel Stühle, Tische mit orientalischen Decken und Stilleben, oder mit Absicht aufgehängte Vorhänge, dadurch groß in den Vordergrund gerückt werden; und diese räumliche Wirkung wird durch die lichtdurchstrahlte Luft, die die feinfühlig hingestellten Gestalten umfließt, noch erhöht. Die zarten Farbenakkorde aber, die aus der Lichtflut hervorklingen, sind meist auf gelb, blau und weiß, anstatt auf rot, gelb und braun, wie bei Pieter de Hooch, gestimmt. Gerade die Art, wie Jan Vermeer blühende Lokalfarben mit zartem Helldunkel zu paaren versteht, ist unerreicht.

Daß Karel Fabritius Vermeers eigentlicher Lehrer gewesen, wird neuerdings bezweifelt, da gerade die Frühwerke Vermeers nicht an Fabritius erinnern. Jedenfalls aber gehören die reifen Werke beider Meister zueinander. Von den frühen Gemälden Vermeers ist „Christus bei Martha und Maria" in der Sammlung Coats auf Skalmorlie Castle in Schottland, ein um 1654 entstandenes Bild mit halblebensgroßen Figuren, noch von Bramerschem, wenn nicht Rembrandtschem Helldunkel umflossen, lehnt sich das etwas kleinere, um 1655 gemalte Bild der Diana mit ihren Nymphen im Haag trotz aller Verschiedenheit der Auffassung in seinen vorderen Gestalten an Jakob van Loos (S. 339), des Amsterdamer Romanisten, Dianabild von 1648 in Berlin an; aber auch das einzige mit sicherer Jahreszahl bezeichnete Bild des Meisters, die lebensgroße, aus vier Personen zusammengesetzte, ihrem Gegenstande nach verfängliche, ihren malerischen Eigenschaften nach unvergleichliche Kuppelszene von 1656 in Dresden, deren machtvoller, aus feinem Helldunkel hervorbrechender Farbenbreiklang noch auf rot, gelb und schwarz gestimmt ist, verrät, durchaus flächig empfunden, wie es ist, noch

keineswegs das spätere Raumgefühl des Meisters. Auch von seinen schlicht großartigen Bildnissen, wie dem Kniestück einer Dame in Pest und den wunderbaren Mädchenköpfen im Mauritshuis des Haag und in der Sammlung Arenberg in Brüssel, die sich hell vom schlichten dunklen Grunde abheben, läßt sich das noch nicht sagen. Daß das Streben nach Raumwirkung dem Meister von Pieter de Hooch zugetragen worden, bleibt wahrscheinlich genug; aber zweiräumig sind doch nur wenige Bilder Vermeers, wie das des schlafenden Mädchens in der Sammlung Altman des Metropolitan-Museums in Neuyork und das jüngere des „Liebesbriefes" im Rijksmuseum, das übrigens, da es den Vorgang in den zweiten Raum verlegt



Abb. 166. Ansicht der Stadt Delft. Gemälde von Jan Vermeer van Delft im Mauritshuis-Museum des Haag. Nach Photographie der Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G. in München.

und den vorderen Raum nur als nahen Vordergrund behandelt, schon die selbständige, fast entgegengesetzte Art zeigt, in der Vermeer die Anregungen de Hoochs verwertet.

Die übrigen 30 Bilder Vermeers, die sich erhalten haben, ihrer Entstehungszeit nach zu ordnen, scheint uns verlorene Liebesmühe zu sein. Zu anderen Ergebnissen als Plietzsch, der es geschickt versucht hat, kommt dabei Eisler, dessen scharfsinnige Bemühung, die zeitliche Stufenfolge aus der Entwickelung der flächigen und körperlichen Liniengeometrie der Bilder des Meisters abzuleiten, unter den Freunden verstandesmäßiger Nachrechnung des von dem Künstler unbewußt beschrittenen Werdeweges vielleicht Anhänger finden wird. Vermeers beide landschaftliche Stadtbilder, die berühmte, im Mittelgrund geschlossene, an Licht- und Farbenkraft, an fester Weichheit und selbstsicherer Breite des Vortrags unerreichte Ansicht von Delft (Abb. 166) im Haager Mauritshuis und das tief und voll gestimmte Delfter Straßenbild in der Sammlung Six zu Amsterdam, sind wahre Wunder schlicht natürlicher und doch durch und durch künstlerischer Auffassung. Dasselbe läßt sich aber auch von allen sittenbildlichen Innenraumbildern des

Meisters sagen, deren bestimmte, ruhige, weiche, anscheinend verschmolzene und doch im Vordergrunde oft körnig tupfende Malweise so selbstverständlich wirkt, daß wir die große Sorgfalt, die der Meister auf sie verwandt hat, als Naturvorgang hinnehmen. Sie sind teils Kniestücke, teils Darstellungen mit weiter in den Mittelgrund zurückgeschobenen ganzen Gestalten in kleinerem Maßstabe. Die meisten bestehen nur aus einer weiblichen Gestalt, so die Spitzenklöpplerin des Louvre, die Dame, die ihr Perlenhalsband anlegt, in Berlin, die Briefleserin am Fenster (Tafel 50) in Dresden und in Amsterdam, die Dame am Spinett in London, die Dienstmagd, die Milch ausgießt, in Amsterdam, das Mädchen mit der Kaffeekanne in Neuyork und die Gitarrespielerin der Sammlung Johnson in Philadelphia. Aus zwei Gestalten bestehen „der Liebesbrief" in Amsterdam, „Herr und Dame beim Wein" (Abb. 167) in Berlin, „der Soldat und das lachende Mädchen" bei Mrs. Joseph in London, „die Briefschreiber" in der Sammlung Beit in London, der „Liebesbrief" bei James Simon in Berlin und der Maler mit dem bekränzten Modell im Atelier beim Grafen Czernin von Chudenitz in Wien, das das räumlich am meisten entwickelte Bild des Meisters ist. Dreifigurig sind nur „der Herr, der einer Dame ein Weinglas bringt" in Braunschweig und „Das Konzert" bei Mrs. Gardener in Boston. Gerade das Braunschweiger Bild fällt durch seine leicht novellistische Zuspitzung schon etwas aus der Rolle Vermeers heraus; und vollends einzig unter seinen Werken steht die allerdings nur einfigurige Darstellung des Mauritshuis, die den protestantischen Glauben, versinnbildlicht, als weibliche Gestalt in einem Gemache darstellt, an dessen Rückwand ein großes Gemälde des Gekreuzigten hängt. Für unser Gefühl hat dieses Bild Vermeers, das in der Regel kurzweg verurteilt wird, etwas Ergreifendes. Jedenfalls aber sind ihm gegenüber die 30 reifsten Bilder des Meisters, die trotz ihres nichtssagenden Inhalts feinste künstlerische Reize auslösen, die besten Beispiele zur Erläuterung des Satzes, daß es in der Kunst nicht auf das Was, sondern auf das Wie ankommt.



Abb. 167. Herr und Dame beim Wein. Gemälde von Jan Vermeer van Delft im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin. Nach Photographie von F. Hanfstaengl in München.

In welchem Grade die drei großen sittenbildlichen Licht- und Raumkünstler, die wir kennengelernt haben, als echte Vertreter Delfter Eigenkunst anzusehen sind, zeigen dann noch die Delfter Architekturmaler, denen Jantzen einen besonderen Abschnitt seines Buches gewidmet hat. Zeigen sie doch die Delfter Raummalerei, auf sich selbst gestellt, in hemmungsfreier Reinentwickelung.

Die alte Richtung, der es um den Grundriß und den Aufbau des dargestellten Raumes, um das tastbare Architekturgerüst und die bunten Eigenfarben der Dinge zu tun war, vertritt hier **Bartholomeus van Bassen** (um 1590—1652), der 1613 in die Delfter Zunft aufgenommen wurde, 1622 aber nach dem Haag übersiedelte, wo er später Stadtbaumeister wurde. Er malte vorzugsweise in frei erfundenen Breitbildern ganz von vorn gesehene kirchliche oder weltliche Innenräume gotischen oder Renaissancestils. Wie er hierbei allmählich wärmer und sonniger in der Farbe wurde, das Licht entschiedener zusammenfaßte und die Bildfläche durch Überschneidungen belebte, hat Jantzen dargelegt. Frühere Hauptbilder des Meisters sind die gotische Phantasiekirche von 1620 in Pest, die Renaissancekirchen in Berlin und im Haag und der Platz vor einer Renaissancekirche von 1623 in Kopenhagen. Bezeichnend für seine spätere Zeit ist das gotische Kircheninnere von 1639 in Pest und die Phantasiekirche von 1645 mit den Renaissancearkaden in Glasgow.

Als Delfter Schüler van Bassens gilt **Gerard Houckgeest** (um 1600 bis nach 1656), der geborener Haager, der umgekehrt, wie jener, von der Haager in die Delfter Lukasgilde überging. Seine frühen Bilder gehören noch der Richtung van Bassens an. Seinen Übergang in die neue malerische Richtung bezeichnet das schöne Bild von 1650 in Hamburg, das den Chor der neuen Kirche in Delft mit dem Grabmal des Schweigers darstellt. Hatte schon Saenredam (S. 315) den entscheidenden Schritt getan, in seinen Architekturstücken eine bestimmte Kirche wiederzugeben und den Standpunkt des Künstlers und des Beschauers in die Kirche selbst zu verlegen, deren vordere Pfeiler durch ihre nahe Größe die perspektivische Wirkung der zurückliegenden Teile erhöhen, so tritt mit Houckgeest und seinen Mitstrebenden eine weitere Entwickelung ein, die Schräganfichten an die Stelle der geraden Durchblicke setzt und den Nahblick so betont, daß die Gewölbe dem Blicke des Beschauers nur noch teilweise oder gar nicht mehr sichtbar sind. An die Stelle des Gewölbebildes, sagt Jantzen, tritt das Pfeilerbild. Zugleich durchflutet ein weiches kühles Licht die Hauptbilder Houckgeests, von dessen Hand die Hauptsammlungen zu Amsterdam und zu Brüssel noch schöne Bilder besitzen.

Echtester Delfter war **Hendrik Cornelisz van Vliet** (1611/12—75), der fast ausnahmslos das Innere der beiden Delfter Kirchen verherrlichte. Schon das Bild von 1652 in der Galerie Moltke zu Kopenhagen strebt aus seinem schräggestellten „Pfeilerwald“ und seiner warmen gelben Farbe, die durch den „gleichsam sichtbar“ gemachten „grünlichen Luftstrom“ hindurchleuchtet, in ähnlicher und doch verschiedener Richtung weiter als Houckgeest. Den Standpunkt nimmt er nicht so nahe an den vorderen Pfeiler wie dieser; den Pinsel führt er weicher und flockiger als Houckgeest und Saenredam. Zu Vliets schönsten Bildern gehören die Delfter Kirchenstücke von 1654 in Amsterdam und in Leipzig. In seinen späteren Bildern, wie dem in Schwerin von 1659 und denen der Wiener Akademie von 1661 und 1677, wird er kühler, grauer im Ton und kehrt er öfter zu näherem Standpunkt oder gar zu der geraden Frontalansicht zurück.

Der dritte im Bunde der großen Delfter Architekturmaler ist **Emanuel de Witte** (1617 bis 1692) von Alkmaar, der von 1642—49 in Delft arbeitete, später aber nach Amsterdam zog. Außer Kirchenansichten malte er Fischmärkte, wie den zu Leipzig von 1670, den zu Rotterdam von 1672. In seinen Darstellungen des Inneren holländischer Kirchen hält de Witte sich anfangs an den Delfter Stil mit dem Schrägblick und dem Nahblick. Sein Hauptwerk dieser Art, das den Chor der neuen Kirche zu Delft darstellt, ist aus der Galerie Weber in die Hamburger Kunsthalle gekommen. In Amsterdam schlug de Witte neue Wege ein. Er verzichtete auf die Betonung der Raumwirkung durch mächtige Vordergrundpfeiler, füllte den Vordergrund vielmehr

seiner ganzen Breite nach mit andächtigen, vom Rücken gesehenen Kirchenbesuchern. Statt des festen Architekturraumes betonte er immer mehr den von diesem eingeschlossenen Luftraum, der, vom hellsten, manchmal durch bunte Glasfenster farbig gebrochenen Sonnenlicht durchflutet, alles weich und malerisch verschwimmen läßt. Das Bild der Amsterdamer Neuen Kirche in Rotterdam, die Bilder der Amsterdamer Alten Kirche in Hamburg und das graue Bild einer katholischen Kirche von 1668 im Haag zeigen Fortschritte auf diesem Wege. Seinem reifen Altersstil gehören Bilder an wie die beiden Kirchenstücke von 1669 beim Lord Northbrook in London (Abb. 168); und bezeichnend für die andächtige Wirkung seines weich ausgeglichenen und doch magisch durchleuchteten letzten Stils ist sein Kircheninneres von 1685 in Brüssel. Emanuel de Witte rettet die gute bodenständige holländische Malweise so weit herab wie kaum ein zweiter Meister. Persönlich aber ging er tragisch daran zugrunde.



Abb. 168. Alte Kirche zu Amsterdam. Gemälde Emanuel de Wittes in der Sammlung von Lord Northbrook in London. Nach Photographie von F. Hanfstaengl in München.

Auch die Maasstädte Rotterdam und Dordrecht hatten ihren Anteil an der Entwickelung der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts; aber nur wenige ihrer Meister ragen pfadfindend hervor. Von den Dordrechter Malern, die Veth zusammengestellt hat, haben wir einige der tüchtigsten, wie Bol, Hoogstraten, Maes und de Gelder, schon als Rembrandtschüler kennengelernt. Von diesen blieb nur Hoogstraten in Dordrecht. Sein Schüler Gottfried Schalcken (1643—1706), dessen ziemlich glatte Sittenbildchen mit Vorliebe an die Nachtstücke Dous mit ihrem Kerzen- oder Lampenlicht anknüpften, ließ sich im Haag nieder. In Dordrecht selbst blühten vor allen die Cuyps, die Michel gefeiert hat. Jacob Gerritsz Cuyp (1594 bis um 1652), ein Schüler Abraham Bloemaerts in Utrecht (S. 294), zeichnete sich als tüchtiger, gesund sehender Bildnismaler von fester und frischer Pinselführung aus. Sein Schüler und Halbbruder Benjamin Gerritsz Cuyp (1612—52) stand seinem Stoffgebiet und seiner Vortragsart nach unter dem Einflusse Rembrandts, den er doch ziemlich schwächlich verarbeitete.

Der große Cuyp, der einer der größten Maler Hollands ist, war Jacobs Sohn Aelbert Cuyp (1620—91), der anfangs graugelbe Landschaften in wärmerem Tone als dem van Goyens malte, wie z. B. die drei kleinen Berliner Landschaften, denen sich eine in München anschließt, bald auch vortreffliche Bildnisse, wie das Londoner von 1649, hinzufügte, gelegentlich

auch biblische Darstellungen im Freien keineswegs verschmähte, sich allmählich aber, gegenständlich Adriaen van de Velde verwandt, zu einem Hauptdarsteller natürlicher, vorzugsweise durch weidendes Vieh belebter Vorgänge in schlichtem, großem, von goldenem Sonnenlicht durchglühtem Gelände entwickelte. Neben seinen Weidebildern stehen namentlich Flußlandschaften und Winterbilder. Zunächst als Landschaften wirken alle seine Hauptbilder. Um 1650 hatte der Meister seine Eigenart völlig ausgebildet. Mit meisterhafter Ruhe, Größe und Breite, immer vom Licht umflossen, sind die Tiere oder Menschen des Vordergrundes seinen Landschaften eingefügt. Van de Velde erscheint kleinlich, Potter wirkt trocken neben ihm. Immer weiß er das Einfache und Natürliche zugleich durchaus malerisch und künstlerisch zu gestalten. Die Ansicht seiner Vaterstadt Dordrecht mit ihrem weithin erkennbaren massigen Kirchturm, die ihre volle Breitseite dem ruhig dahingleitenden, reich von Segeln jeder Art belebtem Flusse zuwendet, hat er, immer neu gesehen, unzählige Male künstlerisch verherrlicht. Das Wallace Museum und die National Gallery in London besitzen Meisterwerke dieser Art. Cuyps schönste Bilder entstanden zwischen 1650 und 1660. Seine besten Bilder auf dem europäischen Festlande befinden sich in Petersburg, in Pest und in Montpellier. Von seinen acht Petersburger Bildern sei die „Ruhige See im Mondschein" hervorgehoben; von seinen drei Pester Bildern stellt das schönste Kühe im Wasser eines spiegelklaren Flusses dar (Abb. 169). Das Prachtbild in Montpellier ist eine ganz in Sonnenlicht gebadete Ansicht von Dordrecht. Eins seiner schönsten Bilder in Deutschland ist die Landschaft mit der Schafherde in Frankfurt. Eine seiner glühendsten Sonnenuntergangslandschaften hatte Bredius 1908 im Mauritshuis ausgestellt. Die meisten und schönsten aller Bilder Cuyps aber befinden sich im Staats- und Privatbesitz Englands. Schon seine 10 Bilder in der National Gallery, seine 14 Bilder im Dulwich College, seine 11 Bilder in der Sammlung Wallace, seine 9 Bilder im Buckingham Palace und die 8 in der Bridgewater Gallery zu London stellen alles in den Schatten, was die festländischen Hauptsammlungen von seiner Hand besitzen. Vor seiner markigen, leuchtenden Größe sinken alle seine Nachahmer, an denen es nicht fehlte, in sich zusammen.


Abb. 169. Kühe im Wasser. Gemälde von A. Cuyp im Nationalmuseum zu Budapest. Nach Photographie der Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G. in München.

Rotterdam, dessen Malern Haverkorn van Rijsewijk nachgegangen ist, hat in Simon de Vlieger (S. 335) einen der Begründer der nationalholländischen Seemalerei und in Pieter de Hooch (S. 348) einen der größten Sittenmaler der Welt hervorgebracht, ohne sie festhalten zu können, hat aber in Anthonie de Lorme (um 1605 bis um 1670) einen Verherrlicher des

Innern seiner Laurentiuskirche zu den Seinen gezählt, der in bescheidenerer Größe den Stilwandlungen Houckgeests (S. 353) folgte, und in Jacob Ochtervelt (um 1635 bis vor 1700) einen Sittenmaler besessen, der als Mitschüler Hoochs genannt wird, dessen Raumkunst er in zahmerer Art mitmachte. Im Übergang zum 18. Jahrhundert aber ging aus Rotterdam in Adriaen van der Werff (1659—1722) ein Meister hervor, der zu den höchstgefeierten und tiefstverketzerten, immer jedoch zu den meistkopierten Malern der Welt gehört. Er ist der Hauptmeister der akademischen Glatt- und Feinmalerei dieser Zeit. Van der Werff war Schüler Eglon van der Neers (S. 339) gewesen und wurde später als Hofmaler des Kurfürsten Johann Wilhelm von der Pfalz in Düsseldorf geadelt, starb aber wieder in Rotterdam. In dem verhältnismäßig kleinen Maßstabe der holländischen Sittenmalerei stellte er biblische und mythologische, arkadische, idyllische und häusliche Vorgänge, Bildnisgruppen und Madonnen in äußerst sorgfältiger, glatter Zeichnung, in sauberer, ja geleckter Pinselführung, in äußerlich erfaßtem Helldunkel bei innerlich kalter Formen- und Farbenempfindung dar: 30 Bilder seiner Hand befinden sich im bayrischen Staatsbesitz, früher in München (Abb. 170), 12 in Dresden, 11 in Petersburg, 9 in Amsterdam und 7 im Louvre. Seine Bilder im bayrischen Staatsbesitz, die zumeist aus der alten Düsseldorfer Galerie stammen, reichen nur bis 1716, dem Todesjahr des Kurfürsten. Unter ihnen, die jetzt teils im Vorrat der alten Pinakothek, teils in den kleineren bayrischen Sammlungen untergebracht sind, überwiegen die biblischen Gegenstände, wie die Kreuztragung Christi von 1712 und die Verstoßung der Hagar von 1699, von der sich in Dresden eine bessere Ausführung befindet. Doch kennzeichnet der „Fehltritt der Kallisto" ebendort von 1704 auch van der Werffs Art, mythologische Bilder zu behandeln, wie sie uns in dem Parisurteil und in „Venus mit Amor" in Dresden in fast beleidigender „Sauberkeit" entgegentreten. Von den nach 1716 entstandenen Bildern Adriaen van der Werffs besitzt Dresden z. B. die Verkündigung von 1718, Petersburg die Magdalena von 1720, Paris die Findung Mosis von 1722, seinem Todesjahr. Bezeichnend für den wechselnden Zeitgeschmack ist, daß neuerdings weitaus die meisten seiner Bilder aus der Münchener Pinakothek entfernt worden sind. Gerade van der Werff kam dem Geschmacke



Abb. 170. Diana und Kallisto. Gemälde A. van der Werffs in der Bayrischen Staatsgalerie. Nach Photographie der Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G. in München.

der Zeit, die der Wirklichkeit, der Wucht und Breite müde geworden war, auf ganzem Wege entgegen. Gerade seine Kunst, der man ein großes Können und ein ihrer Zeit gemäßes Kunstwollen nicht absprechen wird, bezeichnet daher auch das Ende der großen bodenständigen holländischen Malerei dieses Zeitraums, das in Amsterdam, wie wir gesehen haben, durch die ebenso geistvolle wie völkisch bedingte Richtung Cornelis Troosts bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts verzögert wurde, sich in der Art van der Werffs, wenn dieser auch das zweite Viertel des Jahrhunderts nicht erlebte, aber besonders greifbar widerspiegelt.

Rückblick.

Der südeuropäische, namentlich der italienische Kunstgeschmack hatte, wie wir gesehen haben, in der mittleren Neuzeit nicht minder vernehmlich an die Pforten der holländischen wie an die der flämischen Kunst geklopft; und die holländischen Pforten hatten sich ihnen kaum minder willig geöffnet als die flämischen. Aber dem ausgesprocheneren Rassengefühl der nordniederländischen Künstler widerstrebte es, dies Fremde mit dem Heimischen so unauflöslich zu einem neuen Eigenen zu verschmelzen, wie die großen flämischen Meister der Zeit dies getan haben. Die beiden Richtungen trennten sich in Holland offensichtlicher; und der akademisch-italienisch-französischen Richtung gelang es in Holland, so sehr sie von den Gelehrten des Landes gehegt wurde, nicht einmal, das geringe Bedürfnis nach raumschmückenden Kunstschöpfungen, die in der Übung dieser Richtung lagen, mit einheimischen Kräften zu genügen. Wie die Ausstattungsbildhauer wurden die Ausstattungsmaler großenteils aus Belgien nach Holland berufen. Weder das bürgerliche Rathaus in Amsterdam noch das fürstliche Huis ten Bosch im Haag wagte man raumkünstlerisch auszuschmücken, ohne flämische Meister heranzuziehen.

Um so entschiedener und wenigstens in den Augen der Nachwelt auch um so erfolgreicher erschöpfte die bodenständige Richtung der holländischen Kunst, auf ihre eigenen Mittel angewiesen, alle in ihr liegenden sachlichen und künstlerischen Schaffensmöglichkeiten. Dem im ganzen klaren, ruhigen, eher nüchternen als überschwenglichen Empfinden des holländischen Volkes entsprechend, war die aus ihm hervorgegangene Kunst zunächst Wirklichkeitskunst in einem bisher noch nicht dagewesenen Maße. Schon gegenständlich umfaßte diese völkische holländische Kunst der mittleren Neuzeit alles, was sich dem Auge im täglichen Leben darbot, in einem anderwärts noch nicht gesehenen Umfange. Das Fruchtstück, das Blumenstück, das Tierstück, das tote Stilleben, das Seebild, die Kirchendarstellung, die Landschaft jeder Art, die Viehweide, die Dünenküste, die Stadtansicht, das Flußbild wurden zu gesonderten Kunstzweigen, die hier — und darauf liegt ein Nachdruck — zum ersten Male von Künstlern ersten Ranges gepflegt wurden; und selbstverständlich war dies in bezug auf die Darstellung von Menschen jeglicher Art in ihrer alltäglichen oder sonntäglichen Erscheinung und meist in ihren gewöhnlichen Beschäftigungen in noch höherem Maße der Fall. Bei den Einzelbildnissen oder Bildnisgruppen lag dabei das Hauptgewicht auf der Wiedergabe der Persönlichkeiten als solcher. Aber auch ihr Zusammenwirken oder doch ihr Zusammenfühlen wird in den großen Schützen- und Regentenstücken überzeugend veranschaulicht. Bei der Darstellung sittenbildlicher Vorgänge handelte es sich um die schlichte und allgemeinverständliche Veranschaulichung der Handlung. Kurz, so klar wie die „realistische" holländische Kunst dieser Zeit hatte noch keine andere gezeigt, daß es ihr nicht sowohl auf den Gegenstand als auf die Art der Wiedergabe ankomme, daß es ihr nicht um das „Was", sondern um das „Wie" der Darstellung zu tun sei.

Zunächst war es ihr auch bei dem „Wie" wohl nur an der unmittelbaren Wiedergabe des Natureindruckes gelegen. Sie war also vorbildliche Eindruckskunst. Aber die guten holländischen Meister trennten den Eindruck der Natur aufs Auge nicht von ihrem Eindrucke auf die Seele. Sie fanden mit richtigem Gefühl überall Naturbilder oder stellten solche zusammen, die sich nicht nur in ihrem Auge, sondern auch in ihrer Seele künstlerisch widerspiegelten. Wenn man dabei heute auch ihrer Zeichnung das mathematisch-rhythmische Flächen- und Raumaufteilungsgefühl nachzurechnen liebt, so kann es sich dabei nur um unbewußtes Arbeiten der Meister nach Naturgesetzen des Sehens handeln. Bewußt aber sahen und empfanden sie das Seelische, das das Licht der Sonne und des Mondes ausstrahlte, das die Wolken, der Nebel und der Dunst ihres ewig veränderlichen Himmels in stetem Wechsel ganz oder teilweise verdunkelten oder verschleierten und zu immer neuer, immer verschiedener seelischer Wirkung brachten.

Sind die Wirkungen der Formenrhythmen und der Farbenzusammenklänge in der holländischen Malerei selten so augenfällig und geräuschvoll wie in der italienischen und selbst in der flämischen Schwesterkunst, so entfalten sie dafür um so stillere und zartere Reize; und von künstlerischer Einbildungskraft zeugt auch schon die vielseitige Malweise der Holländer als solche, die je nach Bedarf die Pinselstriche voll, breit und sichtbar stehenläßt oder aufs feinste und sorgfältigste verschmilzt und verschleiert.

Bei alledem aber hatte Holland das Glück, den einen ganz großen, über diese ganze durchgeistigte Wirklichkeitskunst hinausstrebenden und doch aus ihr hervorgegangenen Meister zu erzeugen, der fast im Gegensatz zu seinen Landsleuten vor allem seine eigenen inneren Gefühle zur Anschauung brachte, denen er die äußere Wirklichkeit, namentlich durch Licht und Dunkel, dienstbar machte, ohne ihr Gewalt anzutun. Rembrandt war mehr Ausdrucks- als Eindruckskünstler, mehr Phantasie- als Wirklichkeitsmeister; und doch verstand er es, den Schöpfungen seiner glühenden Einbildungskraft die innigste Fühlung mit der Natur zu wahren, die ein Erbteil der germanischen Kunst war. Daß das neu entstandene, in Jugendkraft blühende Holland des 17. Jahrhunderts den größten Künstler der germanischen Welt erzeugt hat, wird ihm unvergessen bleiben. Was aber die ganze volkliche Kunst Hollands im 17. Jahrhundert zunächst für ihre Zeit geschaffen, die es nur teilweise zu würdigen verstand, hat erst die Nachwelt, die klarer sieht als die entwickelungsgeschichtlich stets neuerungssüchtige nächste Folgezeit, im ganzen Norden Europas, einschließlich Frankreichs, mit vollem Verständnis wieder aufgenommen und weitergebildet. Es gehört, wenn nicht auch unsere Empfindung trügt, zu den unwandelbarsten Werten, die die Kunstgeschichte geprägt hat.

Viertes Buch.

Die Kunst der mittleren Neuzeit in Deutschland und seinen nördlichen und östlichen Nachbarländern (1550 bis 1750).

I. Die deutsche Kunst von 1550—1750.

1. Vorbemerkungen. — Die deutsche Baukunst dieses Zeitraums.

Der Augsburger Religionsfriede von 1555, der die dürftige und zwiespältige Grundlage des deutschen Geisteslebens der mittleren Neuzeit schuf, bildete nicht eben einen fruchtbaren Boden für die volkliche Weiterentwickelung der Künste im Deutschen Reiche. War dieses, nachdem Karl V. 1556 seine Kronen niedergelegt hatte, losgelöst von seiner Weltherrschaft, in der die Sonne nicht unterging, auch äußerlich geschlossener und friedlicher auf sich selbst gestellt als früher, so verlor es schon unter Karls Nachfolger Ferdinand I. doch mit den Niederlanden seine reichsten und künstlerisch wertvollsten Provinzen und vermochte auch unter Maximilian II. und Rudolf II. (1576—1612), unter dem es unvermerkt ins 17. Jahrhundert herüberglitt, den großen und selbständigen künstlerischen Leistungen, zu denen es sich in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts aufgeschwungen hatte, nur noch schwächere Ausläufer nachfolgen zu lassen. Freilich verstand Rudolf II., seine Hauptstadt Prag durch die Maler, mit denen er sich umgab, und die Kunstschätze, die er sammelte, zu einem Stützpunkt des künstlerischen Lebens Mitteleuropas zu machen; aber einen bodenständigen Halt und ein einheitliches Ziel vermochte auch er der deutschen Kunst nicht zurückzugeben. Der einzige oberdeutsche Meister von Weltbedeutung, der sein Zeitgenosse war, Adam Elsheimer, übte seine Kunst fern von der Heimat am Gestade des Tibers aus. Die geistigen Kämpfe, die Deutschland in Atem hielten, waren nicht künstlerischer Natur. Und dann kam der Dreißigjährige Krieg, unter dessen Schrecken Deutschland wirtschaftlich, geistig und künstlerisch verkümmerte. Der ersehnte Friede aber brachte dem deutschen Volke keineswegs die äußere und fast noch weniger die innere Einheit, ohne die eine volkliche Kunst nicht gedeihen kann. Jedenfalls wurde auch die deutsche Kunst dieses Zeitraums, von großen und kleinen Fürstenhäusern gehegt, in höherem Maße Hofkunst als je vorher. Die alte Hansa und die übrigen Städtebünde zerfielen. Die deutschen Reichsstädte hörten, von einigen beachtenswerten nachzüglerischen Erscheinungen abgesehen, auf, Hauptstätten des deutschen Kunstlebens zu sein. Die Veränderung der Handelswege, die nach den großen Entdeckungen jenseits des Ozeans, mit Umgehung ihrer alten Knotenpunkte, der kunstreichen oberdeutschen Städte, in den Seestädten Nordwesteuropas mündeten, vollendete, wenn sie auch einige neue Herde städtisch-bürgerlicher Kunst begründete, die

künstlerische Verarmung Deutschlands. Auf der Höhe des 17. Jahrhunderts glich Deutschland auf allen Gebieten der höheren Gesittung einer Wüste, deren Sand nur vereinzelte, fernher gespeiste Quellen durchbrachen.

Am ersten erholte sich die deutsche Baukunst, die sich, von dem Baubedürfnis der Kirchenfürsten und der weltlichen Herrscher getragen, rasch wieder großen Aufgaben gegenübergestellt sah und sich im „deutschen Barock" sogar mit unverkennbarer Selbständigkeit entfaltete. Am spätesten genasen die darstellenden Künste. Die wenigen tüchtigen Bildhauer und Maler, die Deutschland damals erzeugte, wurden im Ausland, wohin der Erwerb sie führte, zu Ausländern. Scharen von Ausländern aber wurden noch nach Beendigung des großen Krieges von den zahlreichen kirchlichen und weltlichen Fürsten des Reiches, denen die Kunst nur teilweise Herzenssache war, nach Deutschland gezogen: hauptsächlich Italiener im katholischen Süden, namentlich Holländer im protestantischen Norden, schließlich aber vorzugsweise Franzosen dort wie hier. Auf den Schultern dieser fremden Meister erhoben einheimische Baumeister, Bildhauer und Maler sich erst im Übergange zum 18. Jahrhundert wieder zu schöpferischer Kraft und selbständigen Leistungen. Gehört die deutsche Kunst der zweiten Hälfte des 16. und der ersten Jahrzehnte des 17. Jahrhunderts noch zur deutschen Renaissance, deren Ausläufer sie umfaßt, so können wir die deutsche Kunstgeschichte der Wende des 17. Jahrhunderts nicht von der ersten Hälfte des 18. trennen, mit der sie, durch eine besonders mannigfaltige und reiche Gestaltung jenes deutschen Barocks mit ihr verbunden, eine entwickelungsgeschichtliche Einheit bildet.

Die deutsche Baukunst der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, die an überschäumender Kraft und an bodenwüchsiger Selbständigkeit in der Verarbeitung überkommener Formen ihren Schwestern in allen übrigen Ländern ebenbürtig, wenn nicht überlegen ist, füllt eine der glänzendsten Seiten der deutschen Kunstgeschichte; und sie beherrscht die übrigen gleichzeitigen Kunstleistungen Deutschlands in solchem Maße, daß auch die deutsche Bildhauerei und Malerei dieses Zeitraums kunstgeschichtlich hauptsächlich nur in Betracht kommen, soweit sie sich in den Dienst der Baukunst stellten und deren Formensprache mitmachten. Daß aber die großen Begründer der weltbeherrschenden deutschen Musik, Johann Sebastian Bach (1685—1750), Georg Friedrich Händel (1685—1759) und Christian Willibald Gluck (1714—87) die Zeitgenossen der Träger dieser glänzenden, mit ihrer bildnerischen und malerischen Ausstattung großartig zusammenklingenden kirchlichen und weltlichen Baukunst waren, ist sicher kein Zufall, sondern die Äußerung des gleichen Aufschwungs auf innerlich verwandtem Kunstgebiete. Nennt doch auch Spengler den Dresdener Zwinger eine Symphonie.

[Die Geschichte der deutschen Baukunst von 1550 bis 1750 wird in der Regel in vier Abschnitte zerlegt, deren erster, die deutsche Spätrenaissance, bis zum Dreißigjährigen Kriege, deren zweiter, das deutsche Frühbarock, bis 1680, deren dritter, das deutsche Hochbarock, bis 1730 reicht, worauf man dann das deutsche Rokoko beginnen und sich noch weit über die Mitte des Jahrhunderts hinaus erstrecken läßt. Der Einteilung unseres Buches entsprechen noch besser die Abschnitte Frankls, der das Jahr 1550 als ziemlich genaue Anfangsgrenze seiner zweiten, von der Raumeinheit ausgehenden Phase der neuen Baukunst bezeichnet und diese Phase als einheitliche Entwickelung bis 1700 andauern läßt, um dann, eigentlich nur als Unterabteilung der zweiten, eine dritte, bis etwa 1760 reichende Phase folgen zu lassen, in der die äußersten Folgerungen aus der Barockrichtung und der sich kaum als Sonderstil aus ihr loslösenden Rokokobewegung gezogen werden. Spätrenaissance, Barock, Rokoko! (S. 2). Jedenfalls darf man bei der Anwendung dieser vieldeutigen Ausdrücke die Unter- und Nebenströmungen nicht

vergessen, die die Hauptbewegung mit sich führt. Ist die deutsche Spätrenaissance einerseits, selbst im Aufbau ihrer Bauwerke, noch wesentlich von der vorausgehenden Gotik bedingt, so trägt sie anderseits in ihren krausen Schmuckformen schon ein gutes Stück der Formenwelt des Frühbarocks zur Schau. In der deutschen Barockbewegung einschließlich des Rokokos läßt sich dann, abgesehen von der nahen Verwandtschaft, die man der gotischen mit der barocken Baugesinnung überhaupt nachsagt, auch der Formensprache nach eine gotische Unterströmung erkennen, die Tietze sogar noch in der Wiener Baukunst des vollen 18. Jahrhunderts nachgewiesen hat. Die barocke Baukunst dieses ganzen Zeitraums weist aber auch, selbst abgesehen von der Herkunft ihrer Säulenordnungen von der hellenistischen Antike, wie in Frankreich, Holland und England, so auch in Deutschland eine klassizistische Nebenströmung auf, die freilich noch nicht klassizistisch im Sinne der dem nächsten Zeitraum vorbehaltenen Wiederaufnahme unmittelbarer Beziehungen zur Antike, sondern im Sinne einer Wiederanknüpfung an die italienische Hoch- und Spätrenaissance ist. Diese klassizistische Nebenströmung auch in der deutschen Kunst hat namentlich Wackernagel betont.

Für den ersten Abschnitt der Geschichte der deutschen Baukunst dieses Zeitraums halten wir uns an die schon bei der Besprechung der deutschen Renaissance (Bd. 4, S. 454) genannten Bücher, Schriften und Veröffentlichungen von Lübke, Dohme, Ortwein und Scheffers, Fritsch, von Bezold, Dehio, Hoffmann, Baum, Alb. Brinckmann, Grisebach, Deri, Pauli und anderen; für die Geschichte der deutschen Baukunst von 1600 bis 1750 haben namentlich die Werke von Gurlitt und von Dohme die Grundlage geschaffen, auf der Ebe, Hartmann und Klopfer weitergebaut haben, zuletzt aber Wackernagel den ausführlichsten zusammenfassenden Sonderbau errichtet hat. Dehios trefflichem Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler aber reiht sich für unsere Aufgabe, doch etwas anders gerichtet, Dvořaks und Tietzes österreichische Kunsttopographie an. Nützlich sind die Abbildungsbücher von Pinder und von Popp, lehrreich die erörternden Schriften von Schmarsow, Wölfflin, Hedicke und Frankl. Die großen staatlichen Bestandaufnahmen der Kunstwerke fast aller deutschen Einzelländer brauchen hier nicht aufgezählt zu werden. Für den Kirchenbau des Protestantismus ist nach wie vor das gründliche Buch von Fritsch, für den katholischen Kirchenbau Brauns ausführliches Werk, für den deutschen Wohnbau auch dieser Zeit Schmerbers grundlegendes Buch im voraus zu nennen.

Abb. 171. Knorpelwerk aus dem Musterbuch Rutger Kaßmanns. Nach G. von Bezold, „Die Baukunst der Renaissance in Deutschland usw.“ Stuttgart 1900.

Maßgebend für das Schaffen gerade der deutschen Baumeister dieses Gesamtzeitraums sind aber auch vielfach die zeitgenössischen Lehrschriften, die teils von mathematischen Theoretikern, teils von bedeutenden Baumeistern selbst, teils aber auch von Kunsttischlermeistern herrühren, deren Vorschriften und Vorbilder für die vielfach maßgebende Innenausstattung der Räume oft auch auf deren Außenschmuck übertragen wurden. Hauptsächlich handelt es sich dabei, abgesehen von der unvermeidlichen Darlegung der Säulenordnungen, um die Schmuckformen des Zeitstils. Daß diese Schriften zum Teil an ältere oder gleichzeitige italienische, französische und niederländische Kunstbücher anknüpfen, tut der Selbständigkeit ihrer Erfindungen keinen Abbruch. Noch in den Bahnen der strengeren deutschen Renaissance beginnt

der Baumeister und Holzschneider Hans Blum von Lohr (Schrift von E. v. May), dessen viel benutztes, in verschiedene Sprachen übersetztes Buch über die fünf Säulenordnungen in erster Ausgabe gerade 1550 in Zürich herauskam. Fast ein halbes Jahrhundert später, 1593, erschien in Stuttgart der erste Teil der einflußreichen „Architectura" des Malers, Radierers und Baumeisters Wendel Dietterlein (Buch von Ohnesorge), die mit ihren kraus üppigen, durchaus malerisch empfundenen, oft unausführbaren Entwürfen für Türen und Tore, für Fenster und Kamine, für Brunnen und Wappen den deutschen Barockstil kraft- und phantasievoll einleitet. Ein starkes Menschenalter später, 1633, erschien in Köln die erste Auflage von Rutger Kaßmanns, des Kölner Schreiners und Bildschnitzers, „Architektur nach antiquitetischer Lehre", deren verschiedene Auflagen die Weiterentwickelung des nordischen Roll- und Beschlagwerks zum deutschen Knorpelwerk veranschaulichen (Abb. 171). Noch ausschweifender aber tritt dieser Knorpelstil dann z. B. im „Seulenbuch" des Bopfinger Kunstschreiners Georg Kaspar Erasmus hervor, das 1666 in Nürnberg erschien. Als wirkliche Baumeisterbücher aber sind die Schriften Joseph Furttembach des Älteren zu nennen, von denen die „Architectura civilis" schon 1628 in Ulm, die „Architectura privata" 1662, der „Mannhafte Kunstspiegel" 1663 in Augsburg erschienen.

Reiner Theoretiker endlich war Nikolaus Goldmann, der 1665 in Leiden gestorbene gelehrte Breslauer (Aufsatz von Semrau), der, nachdem er 1649 durch seine wirkliche oder vermeintliche Herstellung der richtigen ionischen Voluten Aufsehen erregt hatte, in seiner „Civilbaukunst" ein in kernigem Deutsch geschriebenes Lehrbuch hinterließ, das erst ein Menschenalter nach seinem Tode von Chr. Sturm (1669—1729), seinem begeisterten Lobredner, überarbeitet und erweitert 1696 in Braunschweig herauskam. Vertritt dieses Lehrbuch eher eine klassizistische Richtung, der sich im holländisch-französischen Sinn auch Philipp Dieussarts, des herzoglich mecklenburgischen Hofarchitekten „Theatrum Architecturae civilis" (Güstrow 1679 und 1682) anreiht, so vertrat Paul Deckers (1617—1713) „Fürstlicher Baumeister", der 1711—16 in Augsburg gedruckt wurde, das deutsche Hochbarock in vollster Blüte. Auch Johannes Vogels 1708 in Hamburg erschienene „Moderne Baukunst" steht auf dem Boden der damaligen „Moderne". Einer der größten deutschen Künstler der „dritten Phase" Frankls, der Wiener Baumeister Johann Bernhard Fischer von Erlach (1656—1723), aber schrieb den ersten „Entwurf zu einer historischen Architektur", der 1721 in Wien, 1725 in zweiter Auflage in Leipzig erschien.

Der erste eigentliche deutsche Kunstgeschichtschreiber dieser Zeit, der damals hochangesehene Maler Joachim von Sandrart, aber ließ 1675—79 in Nürnberg seine „Teutsche Academie der edlen Bau-, Bild- und Malereikünste" erscheinen, das große kunstgeschichtliche Werk, das Sponsel untersucht hat. Sein Titel „Academie" knüpft wohl an die 1662 in Nürnberg gegründete älteste deutsche Akademie an, deren Vorsteher Sandrart von 1674 bis 1688 war. Die älteste staatliche deutsche Kunstakademie im Sinne einer Kunstlehranstalt aber wurde erst 1696 in Berlin gegründet. In Wien war die Strudelsche Akademie von 1692 ein Privatunternehmen, das erst 1726 in eine Staatsanstalt umgewandelt wurde. Die erste Dresdener Malerakademie von 1705, deren Leiter anfangs der Dresdner Hofmaler Heinrich Christoph Fehling (1654—1725), seit 1725 aber der Franzose Louis Silvestre der Jüngere (S. 195) war, fiel dem Siebenjährigen Krieg zum Opfer. Erst 1764 wurde sie in neuem Zeitgeist wieder eröffnet. Immerhin bedeutete auch in Deutschland die Gründung der Akademien überall ein Hervorziehen der eklektisch-klassizistischen Unterströmung an die Oberfläche.

Die deutsche Baukunst des 16. Jahrhunderts haben wir mit einigen Hauptbauten der deutschen Renaissance, wie den älteren Teilen des Heidelberger Schlosses einschließlich des Ottheinrichbaues (1556—59), schon im vorigen Bande (S. 457—461) bis in die zweite Hälfte des Jahrhunderts hinein verfolgt.

Auf allen Gebieten der kirchlichen und weltlichen Baukunst entstanden nunmehr bis gegen 1620 noch einige Prachtbauten, die zu den Glanzleistungen der „deutschen Renaissance“ gehören. Immer noch mischen sich hier bald im Aufbau, bald in den Schmuckformen gotische Überlieferungen mit den Motiven der italienischen Renaissance wie des italienischen Frühbarocks, die selbständig im nordischen Geschmack umgestaltet werden. Immer noch behauptet das nordische Roll- und Beschlagwerk (Bd. 4, S. 455) seinen wesentlichen Platz in der Ausschmückung der Gebäude. Seit dem 17. Jahrhundert aber begannen diese Zierformen in Deutschland sich, ausgehend von dem ohrmuschelförmigen Gegenschwunge der „Voluten“, in die fleischigen oder teigartigen Gebilde jenes „Knorpelwerks“ (Abb. 171) umzusetzen, das uns in Kaßmanns Musterbuch entgegentritt. Über den künstlerischen Wert dieses „Knorpelwerks“, das Rahmen und Füllungen ergriff und den „Keulenschwung“ zur „Schweifgroteske“ machte, läßt sich streiten. Jedenfalls beherrschte es die deutsche Kunst etwa ein Menschenalter, um erst nach dem Dreißigjährigen Kriege zu verschwinden.

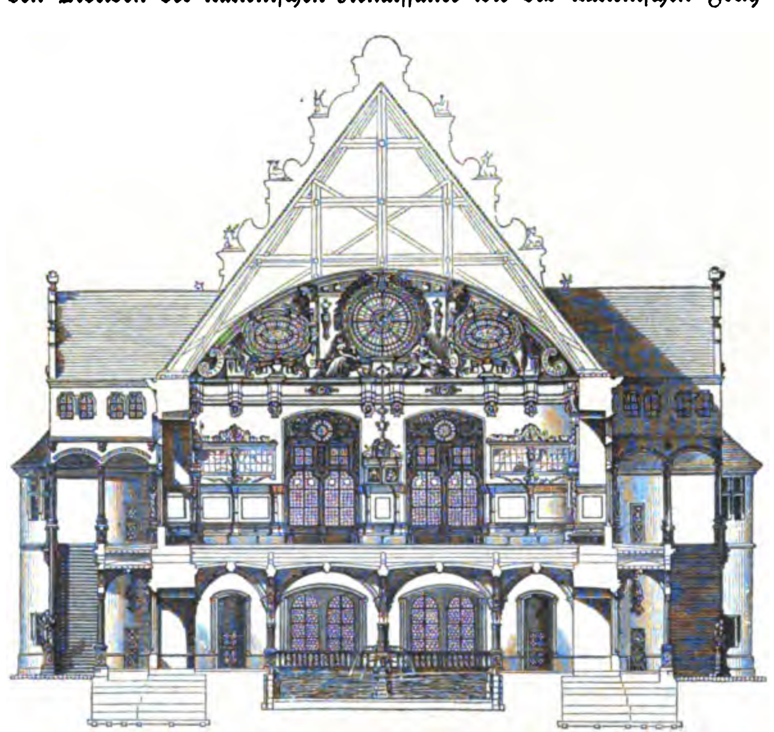


Abb. 172. Das ehemalige Lusthaus in Stuttgart. Nach R. Dohme, a. a. O.

An der Spitze der großen deutschen Baumeister dieser Zeit steht der Schwabe Georg Beer (Behr) aus Bönnigheim, der, um 1530 geboren, 1600 in Stuttgart starb. Als Baumeister Herzog Ludwigs von Württemberg schuf er 1583—93 dessen köstliches „Lusthaus“ (Abb. 172) in Stuttgart, das, völlig aus einem Guß geschaffen, das eigenartig-bedeutendste deutsche Bauwerk dieser Zeit war. Leider ist es, 1846 abgebrochen, nur in den Aufnahmen erhalten, die die Technische Hochschule in Stuttgart bewahrt. Es war ein klar gegliederter, von einem Querhaus gekreuzter, an allen vier Seiten von frei umrissenen Stufengiebeln überragter Rechteckbau, dessen Erdgeschoß von breiten Säulenbogengängen umzogen war. Seine Mitte nahm, durch beide Obergeschosse hindurchgeführt, der große, reich mit Bild- und Malwerk geschmückte

Hauptsaal ein. In Einzelformen mischen sich gotische und neuzeitige Bestandteile zu edelkräftiger Eigenart. Auch Beers andere Hauptbauten haben sich nicht in ihrer ursprünglichen Gestalt erhalten. Sein „Collegium illustre" in Tübingen (1588—92), das jetzige „Wilhelmstift", ist völlig in einem Umbau verschwunden; sein Jagdschloß in Hirsau (1592—95) ist nur als Ruine mit „Formen von kraftvollster deutscher Renaissance" (Dehio) erhalten.

Auch Paul Franke (um 1538—1615), der hochbegabte Baumeister des Herzogs Heinrich Julius von Braunschweig-Wolfenbüttel, gehört noch im wesentlichen dem 16. Jahrhundert an. Von 1592 bis 1597 entstand sein erster Hauptbau, das ehemalige Universitätsgebäude (Juleum) zu Helmstedt, ein freistehender rechteckiger Saalbau, dessen beide Hauptgeschosse nur an Fenstern und Türen reicher verziert sind. Der Treppenturm, das zur Seite gerückte Haupttor und die dreigeschossigen, überreich mit Pilastern, Nischen und Standbildern geschmückten Giebel der Schmalseiten und der Zwerchhäuser der Langseiten verleihen dem großzügigen Bau sein künstlerisches Gepräge. Frankes zweiter Hauptbau aber, die Marienkirche zu Wolfenbüttel (seit 1608), eine der wenigen künstlerisch bedeutenden protestantischen Kirchenneubauten dieser Zeit, entsproß erst dem 17. Jahrhundert und ist im Grunde doch noch eine dreischiffige gotische Hallenkirche, deren Einzelformen der Renaissance und dem Barock entlehnt sind (Taf. 51). Wie stramm und eigenartig die Kapitelle der Achteckpfeiler, die die leicht zugespitzten Kreuzrippengewölbe tragen! Wie frei und üppig das Maßwerk der spitzbogigen kräftig umrahmten Fenster! Wie wulstig das „Knorpelwerk" der Umrahmung der mit ionisierenden Halbsäulen geschmückten Langseitengiebel, die freilich erst nach des Meisters Tode vollendet wurden!

Der dritte berühmte deutsche Baukünstler dieser Zeit, Heinrich Schickhardt (1558 bis 1634), der Baumeister des Herzogs Friedrich von Württemberg, mit dem er 1599 bis 1600 Italien besuchte, tritt uns in seinen Tagebüchern und Entwürfen, die die Stuttgarter Bibliothek bewahrt, lebendiger entgegen als in erhaltenen Bauwerken; aber wir wissen, daß er, ein Schüler Georg Beers (S. 363), dessen Gehilfe er schon bei dessen genannten Bauten war, unzählige Nutz- und Kunstbauten, Kirchen, Schlösser und schlichte Wohnhäuser im schwäbischen Lande erbaute. Nach seiner Rückkehr aus Italien entwickelte er sich zu künstlerischer Selbständigkeit. Seinem Schaffen hat Julius Baum eine eingehende Untersuchung gewidmet. Leider hat sich sein Hauptwerk, der „Neue Bau" (1600—1609) des Stuttgarter Schlosses, nur in Abbildungen erhalten. Das hohe Erdgeschoß dieses Gebäudes trug noch drei Stockwerke unter steilem Dache. Pilasterschmuck zeigten nur die vier Ecktürme und das hochgegiebelte Mittelrisalit. Eingerollte barocke Flachgiebel aber bekrönten alle Fenster und Türen. Das Ganze wirkte fast wie ein modernes städtisches Zinshaus. Eine andere Hauptleistung Schickhardts war die geometrisch regelmäßige Anlage der „Freudenstadt" auf der Höhe des Schwarzwaldes, die zur Aufnahme protestantischer Flüchtlinge aus Österreich bestimmt war. Die Giebelhäuser des großen Marktes (1602) sind mit dorischen Bogenhallen unterzogen. Die vier im rechten Winkel gebrochenen Eckgebäude, das Rathaus, das Kaufhaus, das Krankenhaus und die Kirche, ruhen auf ionischen Säulenarkaden. Der Schmalseite beider Flügel dieser eigenartigen Kirche, deren Grundstein 1601 gelegt wurde, ist ein Turm mit geschweifter Kuppel und zugespitzter Laterne vorgelegt; ihre von außen sichtbaren Arkaden tragen inwendig die Emporen; die Netzgewölbe und die Spitzbogenfenster wirken noch gotisch; im übrigen herrscht barock werdender deutscher Renaissanceschmuck. Klassizistisch aber wirkt Schickhardts protestantische Martinskirche zu Mömpelgard (Montbéliard, Departement Doubs), deren Grundstein noch zwei Monate früher gelegt wurde als der der Freudenstädter Kirche. Die Wände des



Tafel 51. Paul Frankes Marienkirche zu Wolfenbüttel.

Nach einer Wiedergabe des Architektur-Verlages Ernst Wasmuth A.-G. in Berlin.



Tafel 52. Elias Holls Zeughaus zu Augsburg.

Nach einer Photographie von Fr. Höfle in Augsburg.

einfachen, niedrigen Satteldachbaues, dessen Ostgiebel vom kleinen Turm durchbrochen wird, werden von außen und innen durch nüchtern toskanische Pilaster belebt.

Erst der vierte dieser deutschen Spätrenaissance-Baumeister, Elias Holl von Augsburg (1573—1646), entwuchs der gotischen Formensprache völlig. Für seinen Nachruhm sorgte schon seine Selbstbiographie, die Christian Meyer herausgegeben hat. Seine Kunst hat Julius Baum kritisch beleuchtet. Ein Jahr später als Schickhardt, 1601, kehrte Holl aus Italien nach Augsburg zurück, wo er fortan, ohne seine germanische Grundempfindung zu verleugnen, im strengen Stil der halbbarocken italienischen Spätrenaissance baute. An Gefühl für die Verteilung und Bewegung der Gesamtmassen ist er allen seinen deutschen Zeitgenossen überlegen. Holls Bauten gaben Augsburg ein neues Gepräge, das ihm noch heute so gut steht. Sein „Beckenhaus" (1602) trägt als Eckgebäude über klassischen Pilasterfassaden an seiner Schmal- und seiner Langseite germanisch hohe Giebel. Sein prächtiges Zeughaus (1602 bis 1607) erhebt sich bis zum durchbrochenen Flachbogen seines Giebelabschlusses in fünf reichgegliederten Geschossen (Taf. 52). Kräftig wirkt das dorische Rustikasäulenportal. Phantastisch erscheinen die barock durchbrochenen Giebelumrahmungen, die im ersten Obergeschoß die übereinandergestellten quadratischen und kreisrunden Fenster zusammenfassen. Massig-ernst wirkt dann das nur wagerecht gegliederte Fleischhaus (1609), eine kraftvolle Eigenschöpfung Holls, die jede Anlehnung an fremde Vorbilder verleugnet. Das langgestreckte Kaufhaus am Weinmarkt (1611) verzichtet sogar auf jeden Giebelaufsatz und ruht, nur durch geohrte Fenster gegliedert, einheitlich und geschlossen in sich selbst. Seine volle Kraft aber entfaltete Elias Holl im Augsburger Rathausbau (1614—20). Der ausgeführte Entwurf hat vor den früheren, die in oberitalienischen Säulenhallen schwelgten, den Vorzug, ein echtes Werk verdeutschter Spätrenaissance zu sein. Bei vierzehn Fenstern in der Breite zeigt es in der mit halbbarockem Dreieckgiebel gekrönten Mittelvorlage sieben Fensterreihen übereinander. Pilaster schmücken nur die beiden Achtecktürme zu beiden Seiten dieses Giebelaufsatzes. Von diesem abgesehen, erscheint der massige Bau, dessen Inneres wohlverteilte Räume birgt, in wuchtigen Verhältnissen dreiteilig in senkrechter wie in wagerechter Richtung.

Überblicken wir die übrigen Kirchen- und Schloßbauten, die in Deutschland bis zum Dreißigjährigen Kriege entstanden, so bemerken wir überall eine scharfe Scheidung zwischen den noch halbgotischen, aus der deutschen Renaissance hervorgewachsenen und den mehr oder weniger rein italienisch empfundenen Bauten, die meist auch von Italienern errichtet wurden.

Halten wir uns zunächst an den katholischen Kirchenbau, so tritt uns auch in ihm, namentlich in Westdeutschland, eine Gruppe von Bauten entgegen, die zwischen dem gotischen und dem Renaissancestil stehen. Vor allem gehört hierher die Universitätskirche in Würzburg, die 1582—97 vom Bischof Julius in den nach ihm benannten Julius-Stil errichtet wurde. Ihr Inneres baut sich trotz seiner Kreuzgewölbe und trotz des gotischen Maßwerks in seinen Rundbogenfenstern dreigeschossig in klassischen Rundbogenordnungen auf. Die Seitenschiffe bestehen aus zwei Emporengeschossen, deren Bogenpfeiler mit dorischen, ionischen und korinthischen Halbsäulen geschmückt sind. Die klassizistische Nebenströmung unterdrückt hier die gotische Unterströmung.

Halbgotisch mehr im Sinne der Marienkirche zu Wolfenbüttel erscheint zunächst das Innere der Wallfahrtskirche zu Dettelbach am Main (1608—13), das trotz seiner dorisch zugeschnittenen Pfeiler noch gotisch wirkt. Die Schauseite dieser Kirche aber gehört wegen ihres überreichen, mit vielfach aufgerollten und gebrochenen Umrissen ausgestatteten Giebels zu den

üppigsten Erscheinungen der deutschen Spätrenaissance. Dann folgen die beiden Kirchen, als deren Schöpfer Christoph Wamser aus Aschaffenburg genannt wird: die Dreifaltigkeitskirche zu Molsheim im Elsaß (1614—19) und die Jesuitenkirche in Köln (1618—27). Es sind die beiden Hauptbeispiele jener sogenannten „posthumen Gotik", die ihre Kirchen in gotischen Hauptformen mit neuzeitlicher Raumempfindung aufbaut, über den Seitenschiffen Emporen zwischen die Rundpfeiler einspannt und die Pfeiler mit nahezu gotisch wirkenden Kapitellen ausstattet. Auch barocke Schmuckformen mischen sich hinein. An der Kölner Kirche tritt bereits das „Knorpelwerk" hervor.

Zu den katholischen Hauptkirchen dieser Zeit aber gehört auch die früheste, völlig im neuzeitlichen Stile erbaute Kirche Deutschlands, die an die römische Jesuskirche (S. 10) anknüpft: die Sankt Michaelis-Hofkirche in München, die Herzog Wilhelm V. den Jesuiten stiftete. Zwischen 1583 und 1597 erbaut, zählt sie zu den mächtigsten kirchlichen Schöpfungen, die damals in Deutschland entstanden. Ihr Inneres bildet einen völlig einheitlichen, von gewaltigen Tonnengewölben überdeckten Raum, der von Seitenkapellen unter Emporen statt der Seitenschiffe eingefaßt, von ruhigem Lichte durchflutet und durch Standbildernischen zwischen korinthischen Doppelpilastern feinfühlig geschmückt wird. Die Kuppel ihres römischen Vorbildes aber fehlt ihr. Die „latente Gotik", die Dehio auch im Aufbau dieser Kirche noch nachweisen zu können glaubt, ließe sich mit demselben Recht wohl den meisten „Jesuitenkirchen" nachsagen. Die Fassade, die nicht recht organisch entwickelt ist, zeigt, daß kein Italiener diese Kirche gebaut haben kann.

Der großartigste Kirchenbau, der sich zu Anfang des 17. Jahrhunderts auf deutschem Boden erhob, aber rührte wirklich von einem Italiener her und übernahm den Typus der Jesuskirche Vignolas in Rom, einschließlich der Kuppel über der Vierung. Es ist der prächtige, mit weißmarmorner Schauseite prangende Dom von Salzburg (1614—28), den der berühmte italienische Baumeister Vincenzo Scamozzi (1552—1616; S. 19) schon 1611 entworfen hatte, dessen Schüler Santino Solari in etwas veränderter Gestalt ausführte. Rundarme schließen drei Seiten der Kuppelvierung. Die vierte öffnet sich in das mit korinthischen Pilastern geschmückte Langhaus, dessen schmucke Seitenkapellen sich gut mit seinem mächtigen Tonnengewölbe vertragen. Die Schauseite hat zwei Türme, wie die nordischen Jesuitenkirchen sie auch weiterhin zu tragen pflegten. Noch maßvoll und rein in den Einzelformen folgen Jesuitenkirchen wie die zu Innsbruck (1614) und zu Neuburg an der Donau (1606—17), wie die Universitätskirche zu Wien (1617—31) und die Andreaskirche zu Düsseldorf (1629 vollendet). Da die Jesuiten diesen Stil in Deutschland einführten, ist es erklärlich, daß man von einem „Jesuitenstil" spricht, obgleich es einen solchen eigentlich nicht gibt. Die Jesuiten schlossen sich nur der modernen Kunstrichtung ihrer Zeit an.

Der protestantische Kirchenbau begann, wie wir gesehen haben (Bd. 4, S. 457), mit den Schloßkapellen der evangelisch gesinnten Fürsten. Auf die Schloßkapellen zu Torgau (1544) und zu Stuttgart (1566) folgte, wie sie ein Saal mit Emporen, die Schloßkapelle zu Augustusburg in Sachsen (1570), der schwere, tonnengewölbte, mit toskanischen und ionischen Halbsäulen geschmückte Bau des Niederländers Erhard van der Meer; 1585 aber entstand die Schloßkapelle zu Schmalkalden, die Wilhelm Vernuiken (Bd. 4, S. 461), der Erbauer der Kölner Rathausvorhalle, mit feinstem Roll- und Beschlagwerk verzierte. An ihrer geschlossenen Schmalseite sind Altar, Kanzel und Orgel, einem Bedürfnis des protestantischen Gottesdienstes entsprechend, zum erstenmal übereinander angebracht.

Auf anderem Boden steht die Chorkapelle des Domes zu Freiberg, die als Grabkapelle des sächsischen Fürstenhauses seit 1585 durch den Oberitaliener Giovanni Maria Nosseni in entschieden italienischem Frühbarock ausgestattet wurde. Nosseni, dem Mackowsky und Bruck nachgegangen sind, arbeitete auch für den kunstliebenden Fürsten Ernst zu Schaumburg, dessen siebenseitiges, von außen und innen mit klassischen korinthischen Pilastern geschmücktes Mausoleum in Stadthagen (seit 1609) ein frühes Beispiel reiner palladianischer Spätrenaissance in Deutschland ist. Ein eigentümlicher Doppelzentralbau ist die doppelsprachige wallonisch-niederländische reformierte Kirche zu Hanau, die um 1600 errichtet wurde: ein größerer Zwölfeck- und ein kleinerer Achteckraum, deren rundbogige Fenster noch gotisches Maßwerk tragen, sind merkwürdig ineinander verschränkt. An Paul Frankes Marienkirche in Wolfenbüttel aber schließt sich 1613—15 die prächtige, von unbekanntem Meister errichtete lutherische Kirche zu Bückeburg (Abb. 173) an. Wie jene ist sie eine mit Kreuzgewölben gedeckte gotische Hallenkirche. Ist ihr Raumgefühl, nach Dehios Ausdruck, „um einen Grad gotischer" als das ihrer Schwester in Wolfenbüttel, so ist ihre Ausstattung um so entschiedener renaissancemäßig mit barocken Anklängen. In ihrem Inneren werden die gotischen Rippengewölbe von mächtigen korinthischen Säulen getragen. Ihre turmlose, von kraus verziertem Giebel beherrschte Schauseite aber ist schon ganz im frühbarocken Sinne mit üppig durchgebildeten hermenförmigen Pilastern und keckem Rollwerk geschmückt.



Abb. 173. Die lutherische Kirche in Bückeburg. Aus „Blätter für Architektur und Kunsthandwerk", XIII. Jahrgang.

Unter den weltlichen Bauten, die in den letzten Jahrzehnten vor dem Dreißigjährigen Kriege in Deutschland entstanden, nehmen zunächst die Fürstenschlösser immer noch einen hervorragenden Rang ein. Gerade in ihnen zeigt sich, daß das Zeitstreben nach künstlerischer

Einheitlichkeit, das um die Mitte des 16. Jahrhunderts nur im Süden Deutschlands bereits den Grundriß, im übrigen Deutschland immer noch nur die Schauseite erfaßt hatte, auch im vollen 17. Jahrhundert erst vereinzelt zu so einheitlich empfundenen Schöpfungen führte wie Schickhardts Lustschloß und Holls Augsburger Bauten. Den Unterschied kann man schon in der von Wendel Dietterlein (S. 362) beeinflußten Straßburger Bauschule beobachten. Der üppige Friedrichsbau des Heidelberger Schlosses (Bd. 4, S. 459), den Hans Schoch von Straßburg 1601—07 errichtete, wirkt einheitlich nur durch seine ganz in Fenster, Standbildernischen und Pilaster aufgelöste Schauseiten, deren reiche Durchbildung auf das Vor-



Abb. 174. Der Friedrichsbau des Heidelberger Schlosses von Hans Schoch. Nach Photographie.

bild des Ottheinrichbaues zurückgeht. Aber auch diese Schauseiten (Abb. 174) sind noch mehr malerisch als baulich vereinheitlicht. Nur in dem bewegteren plastischen Leben und in dem gleichmäßigen Höherstreben aller ihrer Verhältnisse wirken sie einheitlicher als die des Ottheinrichbaues; und die erhaltenen, in geschwungenen Linien umrissenen Zwerchhausgiebel erhöhen diesen Eindruck. Die deutsche Renaissance wird hier zum deutschen Frühbarock. Der sogenannte englische Bau, mit dem Friedrich 1615 das Heidelberger Schloß vollendete, gehört dann schon zu den Hauptzeugen jener klassizistischen Nebenströmung im Sinne Palladios.

Im vollen Gegensatz zu Schochs Heidelberger Friedrichsbau aber steht Georg Ridingers, auch eines Straßburgers, machtvoll-ruhiges, wohl durch französische Vorbilder bedingtes Schloß von Aschaffenburg (1605—14), das Schulze-Kolbitz besprochen hat. Es ist eines der ersten deutschen Bauwerke, das aus einem Gusse gestaltet und hingesetzt ist. Vier Flügel mit vierseitigen, gehelmten Ecktürmen, die sich dem einen, von einem älteren Bau im Nordflügel erhaltenen Hauptturm unterordnen, umschließen einen Hof, in dessen inneren Ecken

noch besondere altmodische Treppentürme emporsteigen. Am reichsten in barock werdenden Renaissanceformen sind die Portale und die Dachgiebel geschmückt. Die Innenräume sind noch nicht durch Laufgänge miteinander verbunden. Das Äußere wirkt ernst und schmucklos, aber es ist durchaus baulich empfunden. Auch das noch ältere Schloß Gottesau zu Karlsruhe (1588—97) ist schon ein einheitlicher zweigeschossiger Rechteckbau. Mit seinen dreigeschossigen runden Ecktürmen, einem besonderen Treppenturm und einer etwas dünnen Pilaster- und Korbbogengliederung bleibt es ein Hauptbau deutschen Frühbarocks. Erheblich jünger aber ist der Greifenklausche Flügel des kurfürstlichen Schlosses zu Mainz, der reich im Renaissancestil



Abb. 175. P. Candidos Halle im Kaiserhof des Residenzschlosses zu München.
Nach einer Veröffentlichung von J. B. Obernetter in München.

geschmückte achtachsige südliche Teil der Rheinseite, dessen Bau in etwas abflauender Pilasterpracht 1627 begann, 1675—78 aber prächtiger nach Norden erweitert wurde.

In München und in Dresden nahmen die alten Residenzschlösser durch ihre Erweiterungsbauten an der fortschreitenden Stilentwickelung teil. Im Dresdener Schlosse folgten auf Kaspar Vogts großen Hof im Moritzbau (1548) und Gian Maria Padovanos Schloßkapellentürbau in reiner Renaissance (um 1551), die wir schon kennengelernt haben (Bd. 4, S. 457, 458), 1592 Paul Buchners kleiner Schloßhof mit seinen zweistöckigen Flachbogenlauben. Am Münchener Schloßbau betätigten sich hauptsächlich in Italien gebildete Niederländer. Aus der Zeit Wilhelms V. hat sich der reizende Grottenhof des Holländers Friedrich Sustris (1524—91) von 1580 erhalten. Unter Maximilian I. aber entstand nach 1611 der Kaiserhof, der, im regelmäßigen Viereck von vier Flügeln umschlossen, eine einheitliche Bauschöpfung für sich bildet. Als sein Schöpfer gilt der Brügger Pieter de Witte,

genannt Candido (um 1548—1628), über den Rée geschrieben hat. Er war, wie Sustris, Schüler Vasaris in Florenz gewesen. Den Außenwänden des Kaiserhofes ist die architektonische Gliederung nur aufgemalt. Berühmt sind seine Vorhalle, deren Kreuzgewölbe von roten Marmorsäulen getragen werden (Abb. 175), und seine Kaisertreppe, deren vornehme Ruhe den ganzen, noch keineswegs barocken Bau kennzeichnet.

Vollends italienisch sind einige Prager Schloßbauten dieser Zeit, allen voran das Waldsteinsche Schloß (1621—28) des Baumeisters Andrea Spezza, das mit den dichtgedrängten Reihen seiner übergiebelten Rundbogenfenster allerdings den Eindruck halbnordischer Spätrenaissance macht. Um so italienischer wirkt seine großartige, in drei von toskanischen Doppelsäulen gestützte Rundbogen geöffnete Gartenhalle (1629), mit der die Namen verschiedener italienischer Baumeister in Verbindung gebracht werden.



Abb. 176. Anton van Obbergens Zeughaus in Danzig. Nach Photographie von R. Th. Kuhn in Danzig.

Den deutschen Fürstenbauten dieser Zeit reihen sich die großen Bürgerbauten an, die vor dem Dreißigjährigen Kriege noch in stattlicher Anzahl entstanden. Die meisten von ihnen hielten sich an nordische Vorbilder. Den Rathäusern schließen sich städtische Kauf- und Festhäuser an. Den niederländischen Stil, der Nordwestdeutschland beherrschte, trägt Laurens van Steenwinkels, des Antwerpeners, stattliches, einheitlich hingesetztes Rathaus zu Emden (1574—77), dessen Erdgeschoßbogenhalle leider vermauert ist. Erhalten aber ist die vorspringende Säulengalerie, die im Obergeschoß unter dem Dache die ganze, zwanzig Fenster breite Vorderseite zusammenfaßt. Daß derselbe niederländische Stil aber auch Nordostdeutschland eroberte, zeigt in Danzig, dessen Spätrenaissancekunst Cuny geschildert hat, zunächst Anton van Obbergens, des Mechelners, schlichter, nur mit reichem Sandsteinportal ausgestattetes Altstädter Rathaus (1587), vor allem aber desselben Meisters von Hans von Strackowski vollendetes, langgestrecktes Zeughaus (seit 1600; Abb. 176), ein echt niederländischer Ziegel- und Hausteinbau,

mit stattlichem Treppenturm, barocken Portalen und prächtigen Giebeln, deren stark bewegte Sandsteineinfassungen reich mit Roll- und Beschlagwerk ausgestattet sind. Das schönste Rathaus der norddeutschen Küstenländer aber, das Pauli eingehend untersucht hat, steht in Bremen (Abb. 177). Dem Anfang des 17. Jahrhunderts gehört der Umbau seiner herrschenden südlichen Breitseite an, die 1611—14 unter Mitwirkung niederländischer Meister durch Lüder von Bentheim (gest. 1653) errichtet wurde. Kräftig tritt die hochgegiebelte Mittelvorlage heraus; ebensoweit die elfbogige toskanische Rundbogenhalle des Erdgeschosses, die zu beiden Seiten des Mittelvorsprunges von den barock durchbrochenen Steingeländern der langen Balkongänge



Abb 177. Lüders von Bentheim Rathaus zu Bremen. Nach K. E. O. Fritsch, „Denkmäler deutscher Renaissance“, Berlin o. J.

bekrönt wird. Dem reich verzierten Mittelgiebel treten niedrigere Dachgiebel zur Seite. Völlig aus einem Guſſe ist die Schauseite, wie Pauli gezeigt hat, nicht gestaltet. Die Einzelmotive sind zeitgenössischen Kunstbüchern entlehnt. Aber das Ganze läßt sich ebenso einheitlich wie üppig an.

Nahe verwandt unter sich in ihrem reinen nordwestdeutschen Baustil, der den Aufbau ziemlich schmucklos gestaltet, die Giebel aber aufs reichste mit Roll- und Beschlagwerk schmückt, erscheinen das Rathaus zu Hersfeld (1579—1612) und die jüngere Hälfte des Rathauses zu Münden (um 1600), die immerhin durch einen feingegliederten zweigeschossigen Erker belebt ist. Eine einheitliche, baulich gegliederte Bauschöpfung dagegen ist das schöne Rathaus zu Paderborn (Abb. 178), aus dessen stattlicher Giebel-Vorderseite zwei niedriger gegiebelte, von laubenbildenden toskanischen Säulen getragene Seitenflügel vorspringen. Der Bau, der organisch wie ein lebendes Wesen wirkt, ist ein Musterbeispiel restlos verdeutschter Spätrenaissance.

Von den großen einheitlich durchgebildeten Bürgerbauten anderer Art ist zunächst das berühmte, 1591 von dem Oberdeutschen Balthasar Kircher erbaute Gewandhaus in Braunschweig (Abb. 179) ein Hauptwerk deutscher Spätrenaissance. Sein Erdgeschoß ist eine breitspurige, mit toskanischen Halbsäulen geschmückte, in flachen Korbbogen gewölbte Pfeilerhalle. Über der Mitte des Haupteinganges prangt noch eine Brüstung, die in spätgotisches Fischblasenmaßwerk aufgelöst ist. Aber die Rechteckfenster der drei Obergeschosse sind von feinempfundenen ionischen oder korinthischen Halbsäulen eingefaßt. Willkürlicher und barocker, zum Teil als Hermen, sind die Gliederungsstützen des mächtigen, reichgeschmückten Giebels gestaltet. Dann folgt das Hochzeitshaus in Hameln von 1610, dessen breite Mauerflächen aus wagerechten, abwechselnd glatten und aufgerauhten Steinschichten aufgebaut sind, während seine Giebel und Portale in krausem Schmucke prangen, — folgt der schmucke Stufengiebelbau des 1615 von Johann von Bocholt erbauten Weinhauses zu Münster in Westfalen, das seine zweibogige, von schmucken Säulen getragene Eingangsvorhalle zu einem Musterbau deutscher Spätrenaissance macht, — folgt vor allem das 1619 errichtete fensterreiche Gewerbehaus in Bremen, das mit seinem korinthischen Haupttor und seinen sorgfältig durchgebildeten Giebeln und Friesen alle Reize der reichsten und feinsten Spätrenaissance entfaltet.


Abb. 178. Das Rathaus zu Paderborn. Nach K. E. O. Fritsch, a. a. O.

Von den Schlössern zu den großbürgerlichen Wohnbauten Norddeutschlands leiten Gebäude hinüber wie das schmucke kleine Backsteinschloß von 1557 zu Wolbeck in Westfalen, das mit den zierlichen Farbenmustern seiner Wandflächen und den feinen Muschelaufsätzen seiner Giebelstaffeln eigentlich noch zur deutschen Frührenaissance gehört, und wie die stattliche Hämelsche Burg bei Hameln (1588—91), deren drei dreigeschossige Flügel hauptsächlich durch starke

wagerechte Simse gegliedert und teilweise, wie jenes Hochzeitshaus, in abwechselnd glatten und rauhen Steinlagen emporwachsen.

Im eigentlichen Bürgerwohnbau Norddeutschlands entwickelt zunächst der Fachwerkbau mit seinen vorkragenden Obergeschossen, mit dem meist baulich begründeten Schnitzschmuck seiner Ständer, Schwellen, Balkenköpfe und Brüstungen, in dem das Fächer- oder Muschelmotiv am Fuße der Ständer auffällt, sich in den bereits (Bd. 4, S. 462) geschilderten Bahnen weiter. Völlig im Renaissancestil prangt der schöne Hof des Fachwerkhauses von 1582 bis 1591 in der Voßstraße Nr. 5 zu Braunschweig; das sogenannte „Diamantband" beherrscht die Schmuckformen des Hauses Nr. 24 von 1595 in der Güldenstraße derselben Stadt. Der prächtigste Spätrenaissance-Fachwerkbau in Hildesheim ist das reichgegliederte Wedekindsche Haus von 1598. Aber auch der Steinbau, dem sich in einigen Küstengebieten Backsteinbauten mit Hausteinverbrämungen nach niederländischer Art anreihen, erzeugte in Norddeutschland jetzt noch eine Reihe prächtiger städtischer Bürgerhäuser, die reich mit Pilaster- oder Halbsäulensystemen gegliedert wurden. Genannt seien das breitgelagerte, bildnerisch geschmückte Kaiserhaus von 1587 zu Hildesheim (Abb. 180), das prächtige Giebelhaus von 1571 an der Breiten Straße zu Lemgo und das „Rattenfängerhaus" von 1602 in Hameln, dessen reiche Pilasterfassade in wagerechter Richtung durch rustikaartige Bandriegel durchquert wird. Es ist das reichste Beispiel des Stils der Hämelschen Burg und des Hochzeitshauses zu Hameln.



Abb. 179. Das Gewandhaus in Braunschweig. Nach Photographie.

Diese Spätrenaissance des oberen Weserlandes bildet ein kleines Gebiet für sich, das Pauli untersucht hat. Die Treppengiebel der Steinhäuser Westfalens und der benachbarten

Gegenden, wie schon die jenes Schlosses zu Wolbeck, sind vielfach mit den halbkreisförmig umschriebenen Fächern bekrönt, die die Holzbaukunst als Fußstücke verwandte. Hier und da erscheinen sie sogar als Fensteraufsätze. Die Weiterentwickelung zeigt dann, wie diese Zierstücke allmählich Voluten (Schnecken) weichen, denen sich Teile von ihnen noch einschmiegen, bis schließlich das Roll- und Beschlagwerk alles umspannt. Am üppigen Krameramtshaus zu Bremen (1619—21) feiert der Knorpelstil bereits Triumphe. Im Nordosten Deutschlands aber bietet Danzig, dessen Straßen durch die „Beischläge“, hochgetreppte Altansitze vor der Haustür, malerisch belebt werden, eine Reihe anziehender, schmaler Renaissancehäuser dieser

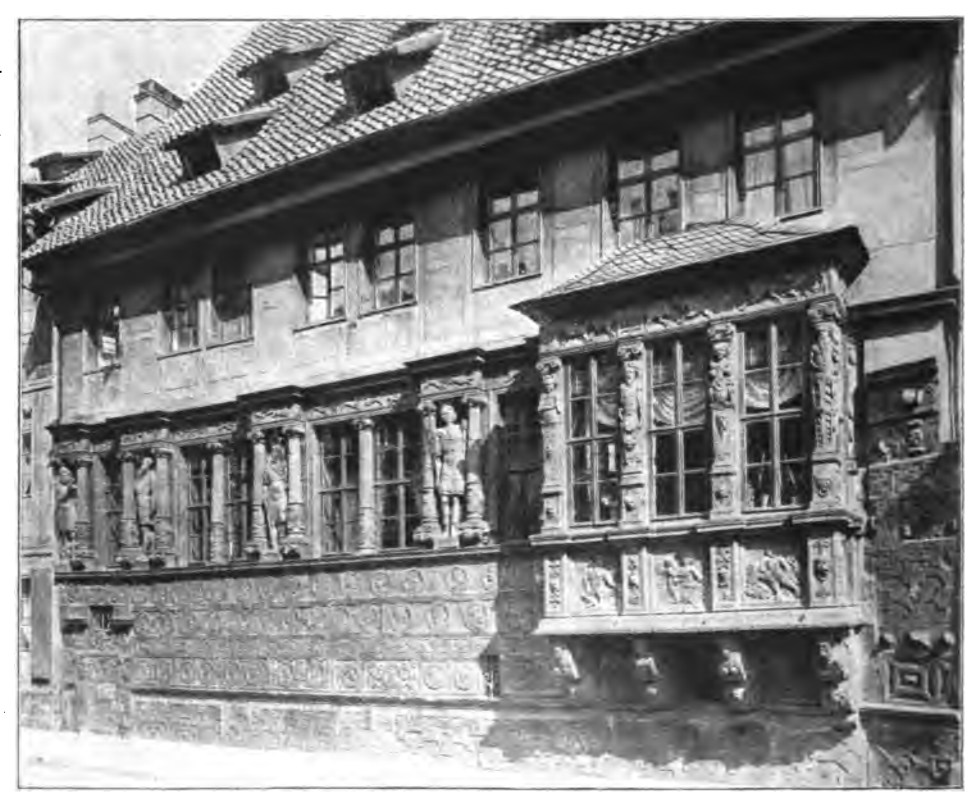


Abb. 180. Das Kaiserhaus in Hildesheim. Nach K. E. O. Fritsch, a. a. O.

Zeit, an deren Spitze das ziemlich klassisch wirkende „englische Haus“ von 1569 steht. Vollere Hochrenaissance noch atmet das, wie dieses, in allen drei Ordnungen prunkende, oben mit einer Deckenbrüstung und Bildsäulen abgeschlossene Steffensche Haus, das der Rostocker Steinmetz Hans Voigt 1609—17 mit Bildwerken schmückte. Das Leibnizhaus in Hannover aber, das die späte Jahreszahl 1652 trägt, rettet mit seinen feinen Erker- und Halbsäulen den alten Stil, den das „Haus der Väter“ von 1621 in Hannover feinfühlig einleitete, bis über das Ende des Dreißigjährigen Krieges hinaus.

Gegenüber dem niederländischen Einfluß, der in manchen Bürgerbauten Norddeutschlands unverkennbar ist, zeigen die Bürgerbauten Süddeutschlands in dieser Zeit unmittelbare italienische Einwirkungen. Von den süddeutschen Rathäusern stehen die älteren, wie das anziehende, feingegliederte Schweinfurter Rathaus von 1570 mit seinen gotischen Maßwerkfriesen

unter dem Dache und seinen ionischen Pilastern am Toreingang, und wie das wohlabgewogene, auf Bemalung der Außenwände berechnete Lindauer Rathaus mit seinen wurmartig dünnen Schnecken in den neun Stufen seiner Giebelschrägen, in ihrer Zumischung einzelner antikischer Bestandteile zu dem gotisch empfundenen Kern freilich noch ganz auf dem Boden der deutschen Frührenaissance.

Unmittelbar dem italienischen Süden entlehnt aber ist das klassisch ionische Giebeltor des malerisch hingelagerten, noch ganz nordisch-unsymmetrisch gestalteten Rathauses zu Rothenburg ob der Tauber, dessen Neubau auf älterer Grundlage durch Jakob Wolff den Älteren von Nürnberg 1572 begonnen wurde. Im ganzen wirkt es trotz seines hohen vierstöckigen Hauptgiebels schon durch die ihm erst im hohen 17. Jahrhundert vorgelegte neunachsige Rustikabogenlaube seiner Langseite im Sinne der Hochrenaissance, der auch die ruhige Klarheit der Schmuckformen entspricht; und völlig auf dem Boden der späteren, unmittelbar vom Süden beeinflußten Renaissance steht der Neue Bau des Straßburger Rathauses von 1582—85 (jetzt ein Gasthof), der mit seinen rundbogigen Rustikahallen im Erdgeschoß und seiner klassischen Anwendung der drei Ordnungen der fast ganz in Fenster aufgelösten Obergeschosse als Hauptbeispiel reiner deutscher Hochrenaissance gelten kann.



Abb. 181. Das Haus „Zum Ritter" in Heidelberg. Nach K. E. O. Fritsch, a. a. O.

Als Hauptbeispiel der klassizistischen Nebenströmung, die hier und da auch in Deutschland schon vor dem Dreißigjährigen Kriege einsetzte, aber stellt sich der Erweiterungsbau des Nürnberger Rathauses dar, der 1616—22 durch Jakob Wolff den Jüngeren, der sich in Italien gebildet hatte, ausgeführt wurde. Dehio nennt Wolff einen der Ersten (und immer selten

gebliebenen) in Deutschland, „die das Wesen der Renaissance von innen heraus zu begreifen suchen“. Sein Neubau beherrscht den jetzigen Gesamteindruck des Gebäudes, das mit den zweigeschossigen toskanischen Rundbogenarkaden seines eindrucksvollen Hofes und der Balustradenbekrönung seiner langgestreckten Schauseite, trotz seiner barocken Türbauten, klassizistisch wirkt.

Der süddeutsche Wohnbau dieser Zeit ist kaum mehr so mannigfaltig wie der norddeutsche. Italienische Schöpfungen auf deutschem Boden sind das Rittersche Haus in Luzern (1557), das Geltenzunfthaus in Basel (um 1577) und die vielbesprochenen, von dem Italiener Antonio Ponzano 1570—72 im Groteskenstil ausgemalten Zimmer im Fuggerhause zu Augsburg. Die oberdeutsche Art der Fassadenmalerei, an der auch Hans Holbein sich beteiligte (Bd. 4, S. 498), kennzeichnen das Haus zum Weißen Adler zu Stein am Rhein und das 1570 von Tobias Stimmer (S. 411) bemalte Haus zum Ritter in Schaffhausen. Die reichste architektonisch-plastische Ausstattung eines deutschen Wohnhauses aber zeigt das schöne, mit seinem geschweiften Giebel fünfstöckige rote Sandsteinhaus „zum Ritter“ in Heidelberg von 1592 (Abb. 181), das mit seinen Säulenordnungen an der Hauptwand, seinen Karyatidenstützen an den Doppelerkern und seinem Bildschmuck an Sockelflächen und Friesstreifen dem Ottheinrichbau des Schlosses nachstrebt. In Nürnberg aber hat das gleichzeitige, von 1590 bis 1597 erbaute Toplerhaus, das den spitzen Winkel zweier Straßenecken glücklich abschließt, mit seinem Fialengiebel und seinen Erkern noch ein durchaus gotisches Aussehen, wogegen das Pellerhaus von 1605 (Abb. 182), das vornehmste und feinste der süddeutschen Bürgerhäuser dieser Zeit, noch ein Musterbau oberdeutscher Renaissance ist. Die Steinbrüstungen über den Bogenhallen des Prachthofes zeigen noch gotisches Maßwerk. Die Giebelfassade mit ihrem muschelförmigen Abschluß ist in den drei Hauptordnungen durch



Abb. 182. Der Hof des Pellerhauses in Nürnberg. Nach Photographie von Dr. F. Stoedtner in Berlin.

Pilaster gegliedert, die Einheit und Halt verleihen. Es war immerhin eine reiche und vornehme bürgerliche Bautätigkeit, die der Dreißigjährige Krieg unterbrach.

Nach dem Westfälischen Frieden glich Deutschland einem Trümmerfeld. Es dauerte ein halbes Jahrhundert, bis die Bürger der Städte wieder an größere künstlerische Unternehmungen dachten. Dennoch entsprossen in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts zahlreiche Prachtbauten dem blutgedüngten Boden des Reiches. Die katholische Kirche, die in Süddeutschland ihr Haupt höher als je erhob, konnte sich in der Errichtung prächtiger Kirchen und Klöster nicht genugtun. Auch an neuen protestantischen Kirchen fehlte es nicht; wohl aber fehlten den protestantischen Kirchenbauherren die Mittel und die Neigung zu künstlerischer Prachtentfaltung. Die nur bedingt ästhetische Frage nach der zweckmäßigen Gestaltung der protestantischen Predigtkirche stand hier im Vordergrunde der Bewegung. Auf dem Gebiete des Schloßbaues aber entwickelten die protestantischen wie die katholischen Fürsten, ihrer neubefestigten Herrschaft froh, eine überaus reiche Tätigkeit. Der vermögende Adel schloß sich mit fürstlichen Palästen in den Hauptstädten an; und hauptsächlich an Kirchen und Schlössern vollzog sich die baukünstlerische Weiterentwickelung dieses Zeitraums.

Die meisten katholischen Kirchen erscheinen in ihren Grundmotiven als Abwandlungen des Salzburger Doms (S. 366) und gehen wie dieser schließlich auf die Jesuskirche in Rom zurück. Langbau und Zentralbau sind durch die Vierungskuppel vermählt, die bei fortschreitenden Vereinheitlichungsbestrebungen allmählich ihren Trommeluntersatz abstößt. Die Seitenschiffe sind in Kapellen mit laubenartigen Emporen verwandelt. Die Schauseite wird von zwei stattlichen Türmen flankiert. Der italienische Barockstil beherrscht mit allen seinen Umbildungen der antiken Grundformen, oft genug selbständig in Einzelmotiven, das Äußere und das Innere der Gebäude. Die protestantischen Kirchen sind in der Regel einfache Rechtecksäle mit hineingebauten Emporen. Das Problem ihrer Gestaltung ist einerseits die künstlerische Eingliederung der ihnen unerläßlichen Emporen, die am besten in Wolf Kaspar von Klengels (gest. 1691) im übrigen noch gotisch gehaltener Dorfkirche zu Bertsdorf bei Zittau gelungen zu sein scheint, anderseits die Stellung von Altar und Kanzel zueinander und zur Gemeinde, für die schon in der Schloßkirche zu Schmalkalden (S. 366) die vorbildliche Lösung gefunden worden war. Das Bewußtsein, daß der Zentralbau den Bedürfnissen des protestantischen Gottesdienstes am meisten entspricht, kommt z. B. in den Schriften des gelehrten norddeutschen Architekten Leonhard Christoph Sturm (1669—1729; S. 362) zum Ausdruck, findet aber seine selbständige klassische Gestaltung erst in George Bährs Dresdener Frauenkirche, auf die wir zurückkommen.

Der Schloßbau gibt die alte Anlage mit vier Ecktürmen um einen Hof jetzt völlig preis. Das Streben geht im Anschluß an französische Vorbilder nach Ausbreitung zu ebener Erde. Vorspringende Flügel und nur durch Galerien mit dem Hauptbau verbundene Pavillons sind beliebt. Die Schloßtürme fallen fort. Die Schmuckformen werden allmählich leichter. Die klassische französische Schule beeinflußt die Zierformen. Der Akanthus kehrt zurück. Die Knorpel gehen wieder in Rankenstengel und natürliche Blattformen über. Die Füllungen werden zum „Laub- und Bandwerk", bis dieses im „Kurvenstil", den Jessen geschildert hat, in das leicht gebogene Stabwerk des Rokokos einmündet.

Während des ersten Menschenalters nach dem Friedensschlusse sind die namhaftesten Baumeister Deutschlands Ausländer, namentlich Italiener. Ihre Schöpfungen gehören eigentlich nicht zur deutschen, sondern als Ausläufer des italienischen Barocks zur italienischen

Kunstgeschichte. Doch haben diese italienischen Baumeister sich in der derben und individuellen Gestaltung ihrer zwiegetürmten Kirchenfassaden vielfach halb unbewußt dem deutschen Geschmacke angepaßt; und wenn wir für ihre nähere Kenntnis und die baukünstlerischen Fragen, die ihre Schöpfungen anregen, auch auf die Bücher von Gurlitt, Hartmann, Wackernagel und Frankl verweisen müssen, so können wir sie hier doch nicht ganz übergehen.

In München standen die Zuccali an der Spitze dieser italienischen „Invasion". Die Hauptwerke Enrico Zuccalis (1643—1724), dem Paulus ein umfangreiches Buch gewidmet hat, sind die breitgegliederte und üppig geschmückte Theatinerkirche (1663—75) in München und das Schlößchen Lustheim (1684) bei Schleißheim, dem sich dann (1700—1704) das langgestreckte und breitgelagerte Schleißheimer Hauptschloß anreihte. Der barockste Münchener Italiener aber war Giovanni Antonio Viscardi, der 1686 bayrischer Hofbaumeister wurde. Seine Dreifaltigkeitskirche in München (1711—14), deren Kuppel bereits den Trommelzwischenbau fallen gelassen hat, atmet den Geist Borrominis (S. 22). In Prag herrschten die Luragi. Carlo Lurago (1638—79), dessen Hauptwerk der schöne, 1662 von ihm umgebaute, nach dem Brande von 1680 inwendig durch Carl Antonio Carlone (gest. 1708) erneute Dom zu Passau ist, schuf in Prag als zentrale Anlage um eine eirunde Kuppel die Kirche des hl. Franciscus Seraphicus (1671—88); Martin Lurago errichtete den korinthisierenden Prachtbau des Gallusklosters (1671) in der Altstadt. Die eigentliche Prunkfassade Prags aber, als deren Schöpfer Francesco Caratti (gest. 1679) und andere Italiener genannt werden, ist die des Palais Czernin (jetzt Kaserne) mit ihrem Rustika-Erdgeschoß und ihren vier Obergeschossen, die durch mächtige Halbsäulen kompositer Ordnung (Bd. 1, S. 446) zusammengefaßt werden. In Wien, dessen Kirchenbau im 17. und 18. Jahrhundert Dernjac geschildert hat, waren die Carnevali maßgebend. Besonders machtvoll wirkt Carl Antonio Carnevalis hochbarockes Palais Lobkowitz (1685—90). Von einem der Carnevali rühren aber auch die eigenartig barocke Servitenkirche (1651—78) und die prächtige, durch ihre große dorische Pilasterordnung auffallende „Pfarrkirche am Hofe" her (1662), deren Schauseite sich dem alten gotischen Innern geschickt anpaßt. Auch der Schöpfer des sogenannten „Leopoldinischen Trakts" der Wiener Hofburg (1660—66), der nach einem Brande 1668—70 erneuert wurde, war ein Italiener. Die fünfstöckige Außenseite am Burgplatz erscheint mit den Hermenpilastern ihres Attikageschosses und ihrer schwächlichen Konsolenreihung unter dem Dache etwas einförmig gegliedert. In Franken arbeitete Antonio Petrini (gest. 1701), als dessen Hauptwerke die derb-kräftige Kirche des Stiftes Haug zu Würzburg (1670—91) mit ihrer dreistöckigen, nischenreichen Fassade, die noch machtvoller durchgebildete Stephanskirche (1677—80) in Bamberg und in dessen Umgebung das Schloß Seehof (1688) erscheinen. Gerade Petrini hat seinen italienischen Barockbauten eine gewisse germanische Empfindung verliehen; und in noch höherem Maße gilt dies von Andrea dal Pozzo (S. 25), von dem in Wien die innere Anlage der Universitätskirche (1704), in Bamberg die prächtige, reich gegliederte Martinskirche (1686 bis 1720) herrührt. Pozzo befruchtete, wie Gurlitt sagt, den Barockstil der Italiener mit den Gedanken der deutschen Kleinmeister, etwa eines Dietterlin (S. 362).

Aber auch in Norddeutschland waren noch zu Anfang des letzten Viertels des 17. Jahrhunderts italienische Baumeister vielfach maßgebend. Der Piemontese Philipp de Chieze, der 1661 in den Dienst des Großen Kurfürsten trat und 1678 in Berlin gestorben sein soll, stattete das Schloß in Klein-Glienicke und den veränderten Kern des Stadtschlosses zu Potsdam mit klassizistischem Anflug aus, gilt aber auch als der Schöpfer der merkwürdigen

protestantischen Achteckkirche zu Lappinen in Ostpreußen (1674), die mit toskanischen Pilastern gegliedert und mit hohem Zeltdach gedeckt ist. Selbst der Umbau des Berliner Schlosses erfolgte zunächst durch Meister wie Giovanni Maria und Francesco Baratta (gest. 1687 bzw. 1700 in Berlin). Andreas Schlüter (S. 389) erhielt erst 1698 die Oberleitung.

Französische Baumeister ließen sich nach dem Widerruf des Ediktes von Nantes vorzugsweise im protestantischen Deutschland nieder. Carl Philipp Dieussart (gest. 1696), der an verschiedenen deutschen Höfen arbeitete, ist durch sein großes, auf Vitruv zurückweisendes Architekturwerk, das in Deutschland zwischen 1682 und 1696 dreimal aufgelegt wurde, einflußreicher gewesen als durch eigene Bauten. Doch bestätigt sein Ausbau des alten Schlosses zu Bayreuth (seit 1667), dessen Erdgeschoß mit dorischen Pilastern, Rundrahmen und Büsten von reichen Formen geschmückt ist, seine strenge Auffassung der alten Formensprache. Paul Dury, der seit 1684 in Kassel angestellt war, legte hier einen neuen, für die französischen Flüchtlinge bestimmten regelmäßigen Stadtteil mit der schlichten französischen Kirche (seit 1694) an. Jean Baptiste Broebes, der um 1660 in Paris geboren war, endlich, ein Schüler Daniel Marots des Älteren, erbaute 1686—95 die ehemalige Bremer Börse mit toskanischem Erdgeschoß und ionischem Obergeschoß, die er unvollendet verließ, machte sich dann jedoch als Professor der Berliner Kunstakademie hauptsächlich durch seine Architekturstiche bekannt. Nach Gurlitt wäre auch François Blondel, der berühmte Pariser Baumeister (S. 154), in Berlin gewesen und hätte hier den Entwurf für das schöne Zeughaus (S. 381) geschaffen. Die äußeren und inneren Gründe, die Gurlitt für diese Ansicht anführt, sind oft bestritten, unseres Erachtens aber noch nicht völlig widerlegt worden.

In Berlin wirkten im dritten Viertel des Jahrhunderts im übrigen namentlich holländische Baukünstler. Um 1650 wurde Johann Gregor Memhardt (gest. 1687) kurfürstlicher Baumeister in Berlin, der z. B. am Schlosse Oranienburg und am Stadtschloß zu Potsdam beschäftigt war. Ihm folgten Michael Matthias Smids von Rotterdam (1626—96), der Erbauer des renaissancemäßigen kurfürstlichen Stallgebäudes (1665—70), und Rüdger von Langerveld (1635—95), der 1681 das Dreiflügelschloß zu Köpenick in halb holländischem Zeitstil erbaute. Viel Aufhebens läßt sich von diesen Meistern und ihren Bauten aber nicht machen.

Die deutschen Baumeister hatten allen diesen erfolgreichen Ausländern auf deutschem Boden gegenüber einen schweren Stand. Viele von ihnen wurden auch jetzt noch die gotischen Erinnerungen nicht los. In Nordwestdeutschland ist die Jesuskirche zu Koesfeld (1675—92), als deren Schöpfer der Laienbruder Anton Hülse gilt, immer noch mit einem Kreuzrippengewölbe bedeckt. Die Namenjesukirche in Bonn, ein fünfjochiger Hallenbau (1687—94), stellt sich immer noch wie jene Kölner Jesuitenkirche (S. 366) als ein Mischbau aus gotischen und barocken Bestandteilen dar. Selbst die prächtige Jesuitenkirche zu Paderborn, die Anton Hülse seit 1682 ausführte, legt ihre barocken Schmuckformen einem gotischen Aufbau an.

Auf protestantischem Boden schließt sich den bedeutenden noch halbgotischen Renaissancekirchen zu Wolfenbüttel (S. 364) und zu Bückeburg (S. 367) in bescheidener Weise zunächst die chorlose Kirche zu Zellerfeld im Oberharz von 1668 an, die von außen rechteckige, spitzbogige Maßwerkfenster zwischen pilasterartigen Strebepfeilern zeigt; als erschreckendes Beispiel der Verarmung der Bürgergemeinden durch den Dreißigjährigen Krieg wird aber auch die Kreuzkirche zu Augsburg genannt, die Jakob Krauß 1653 errichtete: ein schlichter, großer, flachgedeckter Saal, an dem Altar und Kanzel an den einander gegenüberliegenden Wänden

angebracht sind. Mit einer gewissen nüchternen und schüchternen Selbständigkeit verarbeiteten einige thüringische Baukünstler zunächst die italienischen Formen nach dem großen Kriege. Das Schloß Friedenstein zu Gotha, das 1643—54 von Andreas Rudolfi erbaut wurde, zeigt den Hof schon nur noch von drei, statt von vier Flügeln umzogen und den breiten Hauptbau ohne die alten Giebelaufsätze. Dann spielt Moritz Richter mit seinen Söhnen eine Rolle in den Schloßbauten zu Weimar, Weißenfels, Koburg, Eisenberg usw.; und die Kapellen dieser Schlösser gelten als Entwickelungsstufen des protestantischen Kirchenbaues.

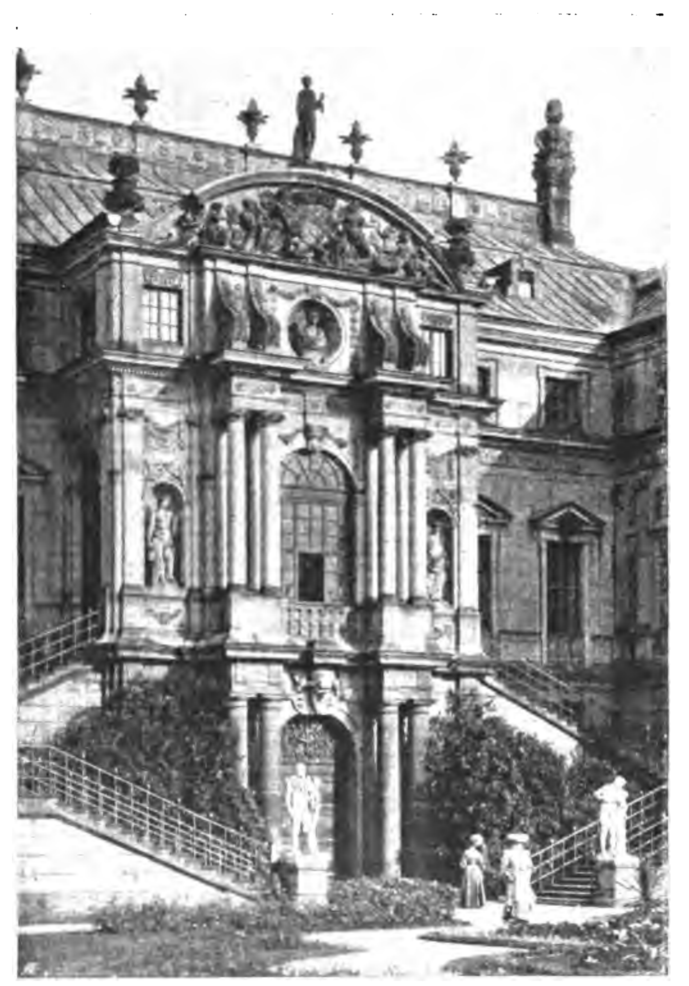


Abb. 183. Johann Georg Starckes Lustschloß im Großen Garten zu Dresden. Nach Photographie des Kunstverlags A. Hartmann in Dresden.

Melchior Neßlers Katharinenkirche zu Frankfurt a. M. (1678—80) ist noch eine kreuzgewölbte Saalkirche mit gotischem Maßwerk in den Rundbogenfenstern, mit eingebauten hölzernen Emporen und mit stattlichem Renaissancetor. Hermann Korbs Garnisonkirche zu Wolfenbüttel (1705) aber bildet in einem Rechteck ein Oval von acht korinthischen Säulen mit zwei Emporengeschossen und der Kanzel über dem Altar. Dieser Hermann Korb (1658 bis 1735), der braunschweigischer Hofbaumeister war, nahm auch an der Weiterentwickelung des deutschen Schloßbaues teil. Herzog Anton Ulrich schickte ihn nach Frankreich, um Marly aufzunehmen; und die Frucht seiner Studien war das leider zerstörte, einst vielgenannte Schloß Salzdahlum (1688—97), das mit seinem breiten Hauptbau, seinen Flügeln, Galerien und Pavillons die veränderte Grundauffassung des Schloßbaustils widerspiegelte.

Das hübscheste erhaltene, von einem Deutschen erbaute Schloß dieses Zeitraums ist das Lustschloß im Großen Garten zu Dresden, das 1679—80 wahrscheinlich durch Johann Georg Starcke (nach anderen von J. F. Karcher oder W. K. von Klengel) in eigenartig deutschem Barockstil ausgeführt wurde (Abb. 183). Dem großen, rechteckigen Mittelraum sind an beiden Schmalseiten nach vorn und hinten kräftig vorspringende dreiräumige Seitenflügel angeschlossen.

Die äußere, frei ionisierende Pilasterarchitektur ist mit Blatt- und Blumengehängen, gespannten Tüchern, Nischen und Rundrahmen neuartig und geschmackvoll belebt. Die Flügel springen weiter vor als die mit einem Flachbogen bekrönte Mittelvorlage, an der Säulen die Pilaster ersetzen. Der bedeutendste erhaltene weltliche Bau Deutschlands aus diesem Zeitalter aber ist jenes Zeughaus in Berlin (Abb. 184), das 1706 vollendet wurde. In der Regel gilt Johann Arnold Nering (gest. 1695), der übrigens bald nach der Grundsteinlegung starb, als sein Erbauer; und wenn Blondel, wie Gurlitt wahrscheinlich gemacht hat, es entworfen, so hat Nering es, von späteren Zutaten abgesehen, doch seinem eigenen Empfinden entsprechend gestaltet. An seiner Ausführung aber beteiligten sich Meister wie Schlüter (S. 389) und de Bodt (S. 385). Über gequadertem Erdgeschoß mit Rundbogenfenstern erhebt sich ein klassisches Obergeschoß mit dorischer Pilasterordnung und rechteckigen, auf Balustraden stehenden, abwechselnd von flachen Dreieck- und Bogengiebeln überdachten Fenstern; darüber ein klassischer, von vortretenden Säulen getragener Mittelgiebel und eine abschließende Dachbalustrade. Als Schmuck ist überall nur plastisches Bildwerk verwandt, auf das wir zurückkommen. Das Ganze ist ein innerlich lebendiger, ausdrucksvoller Bau, schwungvoll und wuchtig durch die Größe der Anschauung und den Adel aller Verhältnisse.



Abb. 184. Das Berliner Zeughaus. Nach Photographie der Neuen Photographischen Gesellschaft in Steglitz-Berlin.

Was wir sonst von Nerings Wirksamkeit kennen, der als Schüler M. M. Smids' (S. 379) in Berlin gilt, läßt ihn als tüchtigen und tätigen, aber keineswegs genialen Baukünstler erscheinen. Seit 1691 war er kurfürstlicher Oberbaudirektor. Wir finden ihn am Bau der Schlösser in Berlin, Oranienbaum und Potsdam beteiligt. Sein Altes Rathaus in Berlin, das am meisten an das Zeughaus erinnerte, ist 1899, sein edles „Fürstenhaus" von 1685 schon 1886 abgebrochen worden. An der Weiterentwickelung des protestantischen Kirchenbaues beteiligte Nering sich durch den Entwurf der Berliner Parochialkirche (1695—1703), die Martin Grünberg (1655—1707) ausführte. Den Grundriß bildet ein Quadrat mit Vieleckapsiden an allen Seiten. Der Altar steht vor der Kanzel. Die Strebepfeiler und das

angebracht sind. Mit einer gewissen nüchternen und schüchternen Selbständigkeit verarbeiteten einige thüringische Baukünstler zunächst die italienischen Formen nach dem großen Kriege. Das Schloß Friedenstein zu Gotha, das 1643—54 von Andreas Rudolfi erbaut wurde, zeigt den Hof schon nur noch von drei, statt von vier Flügeln umzogen und den breiten Hauptbau ohne die alten Giebelaufsätze. Dann spielt Moritz Richter mit seinen Söhnen eine Rolle in den Schloßbauten zu Weimar, Weißenfels, Koburg, Eisenberg usw.; und die Kapellen dieser Schlösser gelten als Entwickelungsstufen des protestantischen Kirchenbaues.

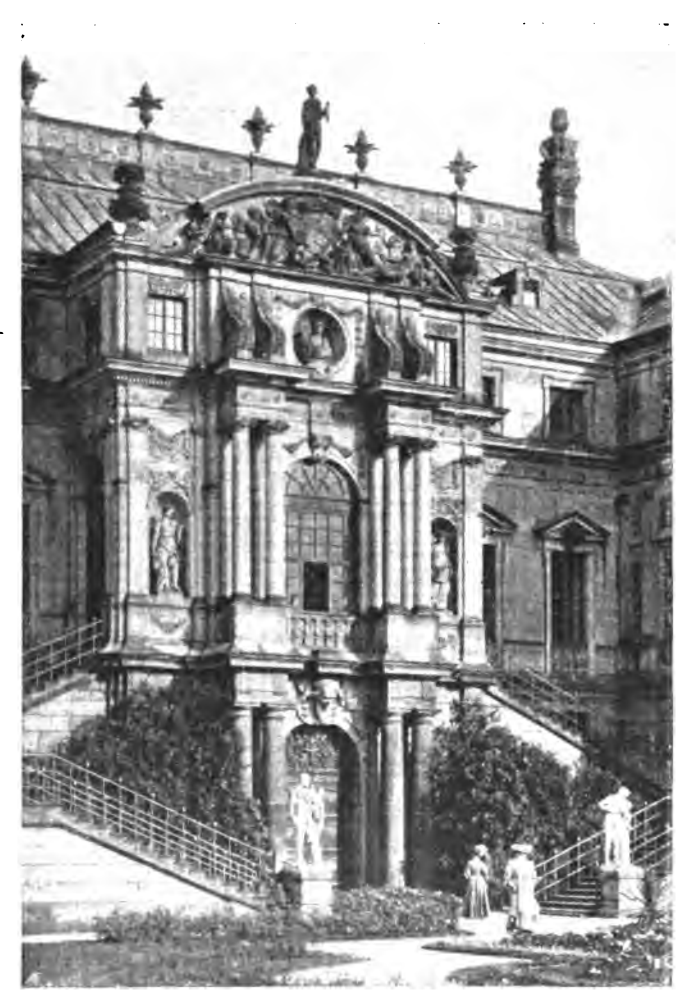


Abb. 183. Johann Georg Starckes Lustschloß im Großen Garten zu Dresden. Nach Photographie des Kunstverlags A. Hartmann in Dresden.

Melchior Neßlers Katharinenkirche zu Frankfurt a. M. (1678—80) ist noch eine kreuzgewölbte Saalkirche mit gotischem Maßwerk in den Rundbogenfenstern, mit eingebauten hölzernen Emporen und mit stattlichem Renaissancetor. Hermann Korbs Garnisonkirche zu Wolfenbüttel (1705) aber bildet in einem Rechteck ein Oval von acht korinthischen Säulen mit zwei Emporengeschossen und der Kanzel über dem Altar. Dieser Hermann Korb (1658 bis 1735), der braunschweigischer Hofbaumeister war, nahm auch an der Weiterentwickelung des deutschen Schloßbaues teil. Herzog Anton Ulrich schickte ihn nach Frankreich, um Marly aufzunehmen; und die Frucht seiner Studien war das leider zerstörte, einst vielgenannte Schloß Salzdahlum (1688—97), das mit seinem breiten Hauptbau, seinen Flügeln, Galerien und Pavillons die veränderte Grundauffassung des Schloßbaustils widerspiegelte.

Das hübscheste erhaltene, von einem Deutschen erbaute Schloß dieses Zeitraums ist das Lustschloß im Großen Garten zu Dresden, das 1679—80 wahrscheinlich durch Johann Georg Starcke (nach anderen von J. F. Karcher oder W. K. von Klengel) in eigenartig deutschem Barockstil ausgeführt wurde (Abb. 183). Dem großen, rechteckigen Mittelraum sind an beiden Schmalseiten nach vorn und hinten kräftig vorspringende dreiräumige Seitenflügel angeschlossen.

Die äußere, frei ionisierende Pilasterarchitektur ist mit Blatt- und Blumengehängen, gespannten Tüchern, Nischen und Rundrahmen neuartig und geschmackvoll belebt. Die Flügel springen weiter vor als die mit einem Flachbogen bekrönte Mittelvorlage, an der Säulen die Pilaster ersetzen. Der bedeutendste erhaltene weltliche Bau Deutschlands aus diesem Zeitalter aber ist jenes Zeughaus in Berlin (Abb. 184), das 1706 vollendet wurde. In der Regel gilt Johann Arnold Nering (gest. 1695), der übrigens bald nach der Grundsteinlegung starb, als sein Erbauer; und wenn Blondel, wie Gurlitt wahrscheinlich gemacht hat, es entworfen, so hat Nering es, von späteren Zutaten abgesehen, doch seinem eigenen Empfinden entsprechend gestaltet. An seiner Ausführung aber beteiligten sich Meister wie Schlüter (S. 389) und de Bodt (S. 385). Über gequadertem Erdgeschoß mit Rundbogenfenstern erhebt sich ein klassisches Obergeschoß mit dorischer Pilasterordnung und rechteckigen, auf Balustraden stehenden, abwechselnd von flachen Dreieck- und Bogengiebeln überdachten Fenstern; darüber ein klassischer, von vortretenden Säulen getragener Mittelgiebel und eine abschließende Dachbalustrade. Als Schmuck ist überall nur plastisches Bildwerk verwandt, auf das wir zurückkommen. Das Ganze ist ein innerlich lebendiger, ausdrucksvoller Bau, schwungvoll und wuchtig durch die Größe der Anschauung und den Adel aller Verhältnisse.



Abb. 184. Das Berliner Zeughaus. Nach Photographie der Neuen Photographischen Gesellschaft in Steglitz-Berlin.

Was wir sonst von Nerings Wirksamkeit kennen, der als Schüler M. M. Smids' (S. 379) in Berlin gilt, läßt ihn als tüchtigen und tätigen, aber keineswegs genialen Baukünstler erscheinen. Seit 1691 war er kurfürstlicher Oberbaudirektor. Wir finden ihn am Bau der Schlösser in Berlin, Oranienbaum und Potsdam beteiligt. Sein Altes Rathaus in Berlin, das am meisten an das Zeughaus erinnerte, ist 1899, sein edles „Fürstenhaus" von 1685 schon 1886 abgebrochen worden. An der Weiterentwickelung des protestantischen Kirchenbaues beteiligte Nering sich durch den Entwurf der Berliner Parochialkirche (1695—1703), die Martin Grünberg (1655—1707) ausführte. Den Grundriß bildet ein Quadrat mit Vieleckapsiden an allen Seiten. Der Altar steht vor der Kanzel. Die Strebepfeiler und das

Maßwerk aber zeigen, wie tief die Reste der Gotik den deutschen Baumeistern im Blute steckten. Auch im katholischen Süd- und Westdeutschland traten jetzt deutsche Baumeister in die Fußtapfen ihrer italienischen Vorgänger. Als wertvolle Schöpfung eines deutschen Barockstils gilt hier zunächst Michael Beers (gest. 1666) von Johann Serro vollendeter Dom (die ehemalige Stiftskirche) von Kempten (seit 1652), der die Verbindung von Langhaus und Zentralbau eigenartig, aber nicht besonders organisch vollzieht. Der achtseitige Raum, über dem sich die von vier Pfeilern getragene Kuppel erhebt, schiebt sich als besonderer dorisierender Bau zwischen den Chor und das von korinthischen Pfeilern belebte basilikale Langhaus. Das Innere ist reich an malerischen Durchblicken. Noch eigenartiger wirkt Georg Dientzenhofers (1643—89) Dreifaltigkeitskapelle beim Kloster Waldsassen (1685—89) im Fichtelgebirge. Ihr dreiseitiger, ausgebauchter Grundriß will ein Sinnbild der Dreieinigkeit sein. Drei Halbkreise, die mit Halbkuppeln bedeckt sind, legen sich an ein gleichseitiges Dreieck, über dem sich ein dreikappiges Gewölbe erhebt. In den Winkeln des Dreipasses des Grundrisses erheben sich schlanke Rundtürme. Das Ganze wirkt durch seinen guten Zusammenschluß.

Die Dientzenhofer, denen Weigmann ein Buch, Schmerber kurze, aber gründlich zusammenfassende Aufsätze gewidmet hat, waren eine Bamberger Baumeisterfamilie, die sich aus der Nachfolge jenes Italieners Petrini (S. 378) zu selbständiger Bedeutung emporschwangen. Ihre Familienbeziehungen zueinander sind jedoch nicht einwandfrei festgestellt.

Von Georg Dientzenhofer ist, außer der eigenartigen Kirche zu Waldsassen, namentlich die Martinskirche in Bamberg (seit 1686) bekannt, die einem eng an die römische Jesuskirche anknüpfenden Raumkörper eine selbständige Schauseite vorlegt. Georg Dientzenhofers Schwager, nach anderen zugleich sein jüngerer Bruder, Johann Leonhard Dientzenhofer (gest. 1707), war ein vielbeschäftigter, von einem der süddeutschen Fürstenhöfe zum anderen ziehender Baumeister. Unauflöslich ist sein Name mit der Geschichte des Neubaues des Klosters Ebrach (1687 bis 1698) und der bischöflichen Residenz in Bamberg (seit 1693) verknüpft. Dieses etwas unförmliche Stadtschloß baut sich in drei bis vier Pilastergeschossen in der bekannten Folge der Ordnungen auf. Doch fehlt ihm unten der rechte Anschluß, oben der richtige Abschluß. Johann Leonhard Dientzenhofer ist besonders als Übersetzer von Dieussarts Architectura civilis (S. 362) bekannt. Künstlerisch bedeutender als er war sein jüngerer Bruder Johann, den wir wie die übrigen Mitglieder der Familie im vollen 18. Jahrhundert wiederfinden werden.

Im 18. Jahrhundert erwachte Deutschland aus seinem Schlummer. Erst in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts freilich stellte es sich mit an die Spitze der ästhetischen und kunstgeschichtlichen Forschung und schwang es sich zu den höchsten Höhen der Dichtkunst empor; aber schon in seiner ersten Hälfte gewann es im Reiche der Musik (S. 360) eine künstlerische Weltstellung, und von den bildenden Künsten nahm dementsprechend die der Musik am nächsten verwandte Baukunst schon im ersten Drittel des 18. Jahrhunderts in Deutschland einen Aufschwung, der die Rückkehr der schöpferischen Kraft unseres Vaterlandes bestätigte. Dem deutschen Boden entsprossen damals so viele prächtige Schlösser weltlicher und geistlicher Fürsten, palastartige Klöster und weiträumige Kirchen wie kaum einem anderen Lande. Die Zersplitterung Deutschlands in unzählige Kleinstaaten begünstigte das Aufflammen verschiedener Bildungsherde; und jedem Höfchen galt es als Pflicht der Selbsterhaltung, wenigstens auf dem Gebiete der Baukunst mit dem tonangebenden französischen Hofe zu wetteifern.

Die meisten Baumeister, auf deren Schultern die großartige deutsche Bautätigkeit dieses Zeitraums ruhte, waren bereits geborene Deutsche, die sich in Rom oder Paris oder in beiden

Städten gebildet hatten. Der römische Barockstil blieb die Grundlage des deutschen, namentlich des süddeutschen Hochbarockstils, der durch seine kräftigen Unterschneidungen, seine reichen Gliederungen und seine üppig malerischen Ausschmückungsmotive ein ausgesprochenes Eigenleben gewann. Die Entwickelung der Massengliederung der deutschen Barockpaläste hat Willy Fuchs erfolgreich untersucht. Frankl aber hat die Baukunst dieses Zeitraums, seiner „dritten Phase" der Entwickelungsgeschichte der neueren Baukunst, ihrem räumlichen Wesen nach gekennzeichnet und namentlich hervorgehoben, daß die Entwickelung der Raumformen als solcher und der Gliederung ihrer Steinhülle sich in der Betonung rundlicher Ausbauchungen und Einziehungen, in der Durchdringung und Verschmelzung ursprünglich unterschiedlicher Raum- und Flächenformen, in der immer noch zunehmenden Vereinheitlichung der Räume, z. B. durch Ausschaltung der Trommeln unter den Kuppeln, in der freiluftigen Verbindung der Gebäude mit der Außenwelt durch Flügelpavillon- und Freitreppenanlagen, vor allem aber in der Vermeidung aller einfach geometrischen Gestaltungen zugunsten scheinbar willkürlicher Linienschwingungen äußert, „deren Berechnung nur mittels der Infinitesimalrechnung möglich wäre". Lehrreich aber ist, daß diese ganze Richtung, die in Frankreich, England und Holland überhaupt keinen Eingang gefunden hat, außer in Oberitalien und in Spanien, eigentlich nur in Deutschland Fuß gefaßt, ja gerade hier ihre größten Triumphe gefeiert hat. Das französische Rokoko vermischte sich dann mit dem deutschen Hoch- und Überbarock zu einer besonderen Formensprache, die sich, derber, keder, im einzelnen naturalistischer als die französische, hier und da sogar der Außenseiten der Häuser bemächtigte. Zur Verselbständigung und Verbreitung der Rokokoformen in Deutschland trugen am meisten die Ornamentstiche bei, mit denen Augsburger Verleger seit den dreißiger Jahren den deutschen Kunstmarkt überschwemmten. Gelegentlich wird der neue Stil in Deutschland daher auch als „Augsburger Geschmack" bezeichnet. Neben dieser ganzen, Süddeutschland beherrschenden Barock- und Rokokoströmung aber fand, zum Teil noch mit holländischen Erinnerungen verknüpft, namentlich in Norddeutschland der französische Klassizismus Eingang, der vor dem Einsetzen des wirklichen Neuklassizismus vielfach zu jenen nüchterneren Gestaltungen führte, die man früher als „Zopfstil" zu bezeichnen pflegte. Schriften von Klöppel und von Zetzsche haben diese norddeutsche Stilentwickelung verfolgt. Den ostasiatischen Einfluß aber, der sich gelegentlich auch in Deutschland geltend machte, hat Laske geschildert.

Von den italienischen Baumeistern, die bis zur Mitte des Jahrhunderts in Deutschland wirkten, können die Ludwigsburger und Ansbacher Schloßbaumeister, wie Donato Giuseppe Frisoni (gest. 1735), Paolo und Donato Riccardo Retti (1687—1741) und Gabriele Gabrieli (gest. 1671), hier nur gestreift werden. Das Ludwigsburger Schloß, dessen Anlage von dem deutschen Baumeister Joh. Fr. Nette (gest. 1714) herrührt, aber von Frisoni fortgeführt und neugestaltet ist, zeichnet sich durch seine Riesentreppe aus, die im Vorsaal einläufig beginnt, um dann von einem Absatz aus in zwei rechten Winkeln auseinander zu gehen. Im Ansbacher Schloß zeigen die erhaltenen Teile Gabrielis, die Südostseite und die Hauptfassade mit ihrer „großen Ordnung" gepaarter Pilaster deutliche Anklänge an die Art Palladios. Einflußreicher noch als diese Meister aber waren die Mitglieder der weitverzweigten Baumeister- und Dekorationskünstler-Familie Galli Bibiena, die ihre Dienste deutschen Fürsten weihten. Alessandro Galli Bibiena (1687 bis um 1760) stand in kurpfälzischen Diensten. In Mannheim baute er den rechten Flügel des Schlosses und sein Meisterwerk, die Jesuitenkirche, die in eigenartigen, schlanken und gedrängten Barockformen

schwelgt. Giuseppe Galli Bibiena (1696—1756) war in Wien, in Dresden und in Berlin, wo er starb, als Theaterbaumeister und Bühnenmaler beschäftigt. Zu seinen Meisterschöpfungen gehört die durch seinen Sohn Carlo Galli Bibiena (1728 bis nach 1778) vollendete üppige innere Einrichtung und Ausstattung des Opernhauses zu Bayreuth, die übrigens noch nicht als Rokoko, sondern als reichstes italienisches Hochbarock verstanden sein will.

Der bedeutendste italienische Baumeister auf deutschem Boden aber war der Römer

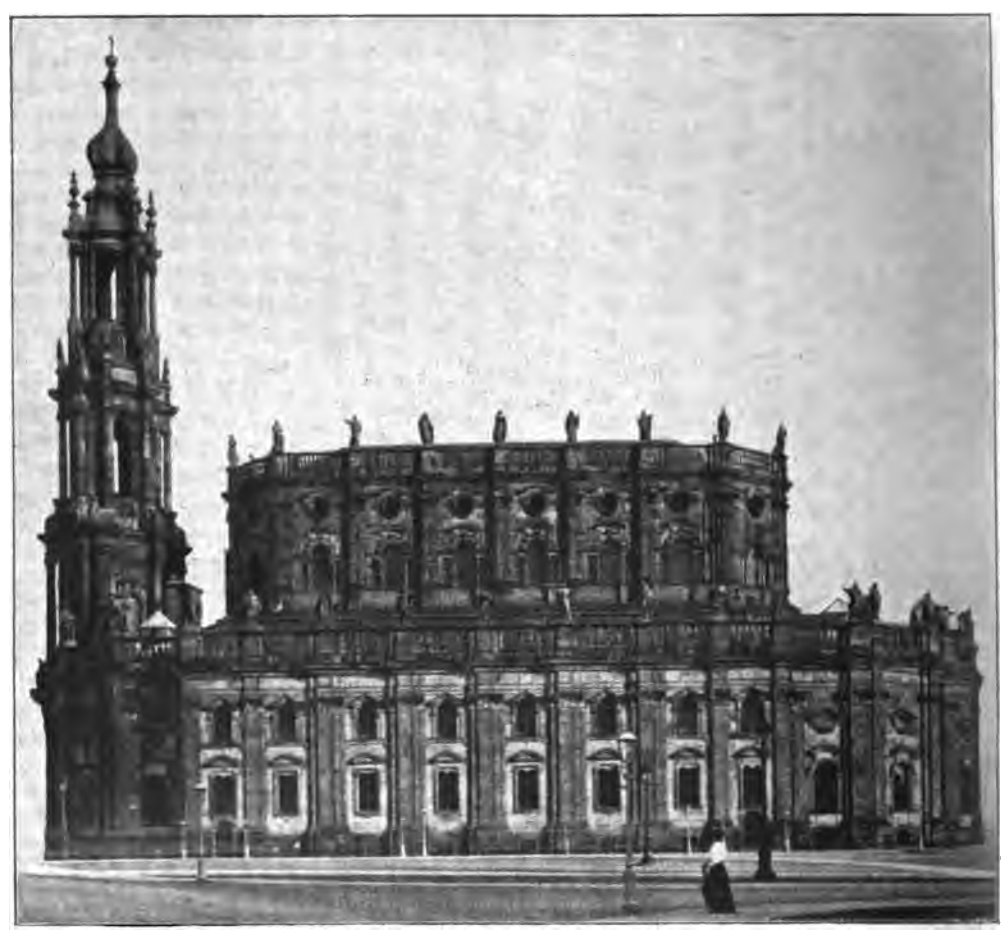


Abb. 185. Gaetano Chiaveris katholische Hofkirche in Dresden. Nach Photographie.

Gaetano Chiaveri (1689—1770), der in Warschau tätig war, bis August III. ihm 1738 den Neubau der katholischen Hofkirche in Dresden (Abb. 185) übertrug. Dieser eigenartige, 1751 geweihte fünfschiffige Bau, in dessen Kompositkapitellen sich der ionische Kopf vom korinthischen Akanthus-Hals selbständig abhebt, ist mit seinen aus- und eingeschwungenen Schauseiten, seinem an beiden Enden abgerundeten Hauptsaal, seinen brückenartigen Emporen über den breiten, für Umzüge eingerichteten Seitenschiffen, mit seinem hohen Mittelschiff, das, von außen gesehen, als besonderer Bau emporsteigt, und mit seinem dreistöckigen offenen Säulenhallenturm, den eine schlanke Zwiebelkuppel krönt, eine höchst persönliche Kunstschöpfung geworden, die den römischen Barockstil nordischem Empfinden annähert und dienstbar macht.



1. Andreas Schlüters Fassade des Königlichen Schlosses in Berlin.
Nach R. Dohme, „Barock- und Rokokoarchitektur", Berlin 1891.



2. François de Cuvillés „Reiches Zimmer" des Münchener Residenzschlosses.
Nach Photographie der Neuen Photographischen Gesellschaft in Steglitz-Berlin.



1. Matthäus Daniel Pöppelmanns „Zwinger" in Dresden.
Nach Photographie der Neuen Photographischen Gesellschaft in Steglitz-Berlin.



2. Das Haus zum Falken in Würzburg.
Nach Photographie der Neuen Photographischen Gesellschaft in Steglitz-Berlin.

Unter den französischen Bau- und Ausstattungsmeistern, die im 18. Jahrhundert in Deutschland wirkten, ragen zunächst die Pariser Zacharias Longuelune (1669—1748) und Jean de Bodt (1670—1745) hervor, von denen jener in Warschau und Dresden, dieser in Berlin und Dresden tätig war. Longuelune war in Dresden und seiner Nachbarschaft am Bau des Holländischen (Japanischen) Palais, des „Blockhauses" und des chinesierenden „Wasserpalais" zu Pillnitz beteiligt, dessen Mischstil allerdings wenig erfreulich wirkt; seine künstlerische Kraft aber tritt uns hauptsächlich in seinen erhaltenen Entwürfen entgegen. De Bodt, der Schüler Mansarts in Paris gewesen war, hatte in Berlin den Bau des Zeughauses (S. 381) durch den wirkungsvollen Mittelvorsprung (1767) zum Abschluß gebracht und in Potsdam die Nordseite des Schlosses mit der Kuppel und dem hübschen Portal vollendet, ehe er in Dresden zum Ausbau des Holländischen Palais herangezogen wurde.

Den französischen Rokokostil brachte ein Schüler Cottes (S. 159), François de Cuvilliés (1698—1768), nach Deutschland, der seit 1725 in München tätig war, wo er Oberhofbaumeister wurde. Ging er auch von dem echten Rokoko Oppenords und Meissoniers aus, so gab er diesem doch eine Fülle, eine Kraft und eine Naturfrische, die seinem gleichzeitig durch jenes üppige italienische Hochbarock beeinflußten Stil den besonderen Charakter eines deutschen Rokokos verliehen. Seine Schöpfungen sind, dem Wesen des Rokokos entsprechend, hauptsächlich Innenraum-Ausstattungen. Was er, zum Teil in Verbindung mit dem Deutschen Effner (S. 391), in den sogenannten „reichen Zimmern" (1729—30) des Münchener Residenzschlosses (Taf. 53, Abb. 2), die Dehio als den Höhepunkt des frühen Rokokos bezeichnet, und in seinem eigensten Werke, dem in weiß-gold-purpurner Pracht strahlenden Münchener Residenztheater, an köstlichem Rokokozierat geschaffen, wird nur durch die berauschende Üppigkeit seiner Ausschmückung des Kuppelschlößchens Amalienburg (1734—59) bei Nymphenburg übertroffen.

Aber es wird Zeit, uns von der Ebenbürtigkeit, wenn nicht Überlegenheit der großen deutschen Baukünstler der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu überzeugen.

Dresden bildete im 18. Jahrhundert in vielen Beziehungen den Mittelpunkt deutschen Kunstlebens. An der Spitze seiner selbständigen Baukunst, über die namentlich Gurlitt, Schumann und Sponsel reiches Material beigebracht haben, steht Matthäus Daniel Pöppelmann (1667—1736), der Rom und Neapel besucht hatte, ehe er 1711 den Bau des Dresdener „Zwingers" (Taf. 54, Abb. 1) begann, eines Festsaalbaues unter freiem Himmel, der für Ritterspiele, Rennen und anderes Schaugepränge mit Arena, Galerien und Erholungsräumen ausgestattet wurde. Der in seiner Art einzige Bau war 1722 vollendet. Den rechteckigen Haupthof umgeben an drei Seiten Pfeiler- und Bogenhallen, aus denen stattliche Mittel- und Eckpavillons emporragen. Wunderbar rein und edel sind die Gesamtverhältnisse, zart und kraftvoll zugleich sind die Pilaster, Halbsäulen und Säulen gestaltet, von deren ionisierenden Kompositkapitellen leichte Blütenranken an den Schäften herabhängen; erstaunlich üppig und phantastisch wirken die aus einer Fülle tektonisch-dekorativer und plastisch-figürlicher Motive zusammengesetzten Schmuckformen, die die Mittelpavillons mit krausem Reichtum umspinnen und bekrönen. Die mit flachen Bogengiebeln geschmückten Säulenportale erscheinen wie in der Mitte senkrecht durchgeschnitten und wie Türflügel auseinandergeklappt. Atlantenartige Träger in Gestalt faunischer Wesen bilden die Sockel und vertreten im Erdgeschoß der Westpavillons die tragenden Pfeiler. Tolles Leben und heftige Bewegung im einzelnen vermählen sich wunderbar mit der vornehmen Ruhe des Ganzen. Wenn noch Semper den

Zwinger als Rokokobau bezeichnete, was schon seiner Entstehungszeit nach untunlich ist, so ist man sich heute einig darüber, in ihm nur eine besonders üppige und persönliche Abwandlung des herrschenden Barockstils durch den großen und geistvollen deutschen Baumeister zu sehen.

Von Pöppelmanns übrigen Schöpfungen seien noch sein nicht erhaltenes „Sächsisches Palais" in Warschau, seine Dresdener Privatpaläste am Jüdenhof 5 und in der Großen Klostergasse 2, seine Dreikönigskirche mit ihrem feinen ovalen Mittelraum und vor allem sein Anteil am „Holländischen" („Japanischen") Palais (1715—28) in Dresden hervorgehoben. Dieses zeigt Pöppelmanns Hand an der köstlichen Gartenseite und im Hofe. Die trockene Hauptschauseite aber, über der absichtlich-japanisierende Kupferdächer aufragen, rührt von Bodt oder Longuelune her. Mit ihrer Lisenengliederung, ihren Eckpavillons, ihrer gegiebelten korinthischen Mittelsäulenhalle bezeichnet sie den Sieg des französischen Klassizismus in Dresden.

Abb. 186. George Bährs Frauenkirche in Dresden. Nach Photographie.

Dresdens zweiter selbständiger deutscher Baumeister, George Bähr (1666—1738), schuf die bedeutendste protestantische Kirche Deutschlands, die großartige Frauenkirche (Abb. 186), in der die Bemühungen der Zeit um eine dem protestantischen Gottesdienste angemessene Raumbildung und Ausstattung der glücklichsten und monumentalsten Lösung entgegengeführt

wurden. Der äußere Grundriß (Abb. 187) ist quadratisch mit abgeschnittenen Ecken. Der kreisrunde Hauptsaal wird von acht Pfeilern begrenzt, die die Kuppel tragen und die Emporen stützen. Die Kanzel ist neben dem Altar angebracht. Die korinthisch gedachten Einzelformen sind etwas trocken durchgebildet. Wunderbar aber steigt die Steinkuppel, unten von vier Ecktürmchen begleitet, aus dem steinernen Dach empor. Das ganze Bauwerk, dessen Kuppel zum Wahrzeichen von Elbflorenz geworden ist, erscheint wie aus einem einzigen Stein gehauen.

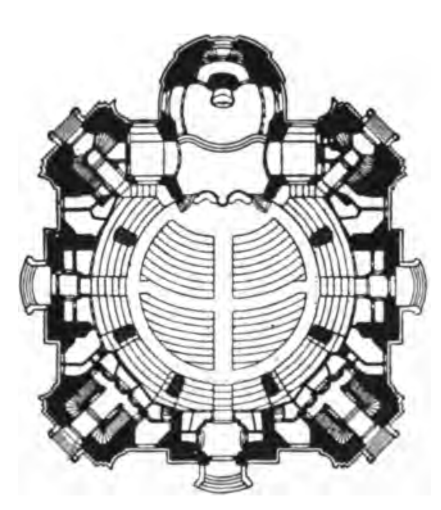


Abb. 187. Grundriß der Dresdener Frauenkirche. Nach W. Pinder, „Deutscher Barock". Düsseldorf und Leipzig o. J.

Was Bähr auf dem Wege zu dieser eigenartigen Schöpfung an kleineren Kirchen im Sachsenlande geschaffen hatte, kann hier nicht aufgezählt werden. An der Ausführung der Dresdener Dreikönigskirche war auch er beteiligt. Sein großartigster Wohnbau ist das halb palladianisch, halb barock dreinblickende „Palais de Saxe" in Dresden.

Auf Pöppelmann und Bähr folgte Johann Christian Knöffel (1685—1752), dessen 1900 abgebrochenes Brühlsches Palais, wie das erhaltene Kurländer Palais, im echten Rokokostil ausgestattet war. Der Umschwung zum Klassizismus, der in Dresden 1733 durch ein offenbar gegen den Zwingerstil gerichtetes „Baureglement" eingeleitet wurde, das August III. bei seinem Regierungsantritt erließ, erfolgte hier zunächst im Sinne des französischen Altklassizismus, den schon Bodt und Longuelune mitgebracht hatten.

Neben Dresden, der Königin der Oberelbe, kann Hamburg, die Beherrscherin der Unterelbe, sich rühmen, den großartigsten protestantischen Kirchenbau dieser Zeit hervorgebracht zu haben. Bährs Frauenkirche in Dresden reiht Ernst Georg Sonnins (1709—94) Große Michaeliskirche in Hamburg, die Dammann untersucht hat, sich als eigenwillige Bauschöpfung ebenbürtig an (Abb. 188). Die Kirche, an der von 1751 bis 1762 gebaut wurde, war 1906 abgebrannt, ist aber so ziemlich in ihrer alten Gestalt wieder aufgerichtet worden. Das weiträumige Gotteshaus schwelgt auf kreuzförmigem Grundriß in wallenden Rhythmen. Vorangegangen waren in ähnlicher Art 1742—43 Cai Doses Hauptkirche in Altona und 1743—47 Joh. Leonh. Preys Dreifaltigkeitskirche zu St. Georg in Hamburg. Prey hatte übrigens neben Sonnin auch einen entscheidenden Anteil an dem Bau der Michaeliskirche. Ihr gewaltiger Innenraum macht durch die vier freistehenden Vierungspfeiler, deren flache Verbindungsbogen zu dem großen „Muldengewölbe" der Mitteldecke hinüberleiten, durch den riesigen, in kühnen Linienschwingungen abgestuften Emporeneinbau und durch die Durchdringung des kreuzförmigen Grundrisses mit dem

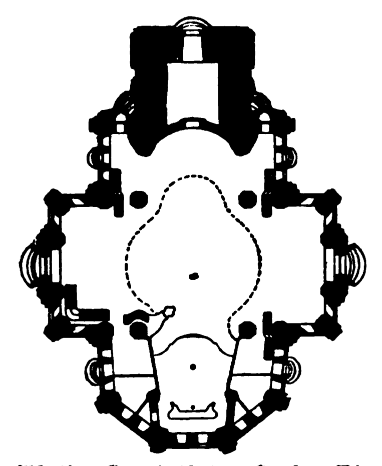


Abb. 188. Grundriß der Großen Michaeliskirche in Hamburg. Nach P. Frankl, „Die Entwickelungsphasen der neueren Baukunst". Leipzig und Berlin 1914.

ovalen Oberraum einen hochbarocken Eindruck großzügigster Art. Frankl sagt: „Die Kirche ist ein Zentral=, im Gewölbe ein Langbau, zwischendrein, weder zum Fußraum noch zum



Abb. 189. Andreas Schlüter: Das große Treppenhaus des Berliner Schlosses.
Nach R. Dohme, „Barock= und Rokoko=Architektur". Berlin o. J.

Gewölbe in eindeutige Beziehung gesetzt, schwebt der konvexe Kernbau." Der Riesenturm der Großen Michaeliskirche aber, der vor dem Ausbau der Kölner und Ulmer Domtürme für

den höchsten der Erde galt, erhält durch seine Säulenrundhalle, aus deren Halbrundkuppel die schlanke Spitze emporstrebt, bereits einen klassizistischen Anstrich.

Der führende Meister der künstlerischen Bewegung in Berlin beim Eintritt des 18. Jahrhunderts war der große Hamburger Andreas Schlüter (1664—1714), dem Dohme, Gurlitt, Seidel, Wallé, Kohte und Osborn maßgebende Untersuchungen gewidmet haben. Daß Schlüter schon in Danzig geboren worden, wo er, der anfangs Bildhauer gewesen, seine Ausbildung erhalten hatte, hat Kohte widerlegt. Als Ausstattungsbildhauer war er von König Poniatowski in Warschau beschäftigt, 1694 aber durch Kurfürst Friedrich III. (König Friedrich I.) nach Berlin berufen worden. Als Architekt nahm er sich zunächst nach Nerings Tode mit Grünberg des Weiterbaues des Zeughauses (S. 381) an, an dem jedoch nur noch seine gewaltigen Bildwerke in die Erscheinung treten. Ohne seine Trophäensträuße auf der krönenden Balustrade fehlte auch diesem Edelbau ein rechter Abschluß. Auch am Bau des Charlottenburger Schlosses war Schlüter beteiligt; 1698 aber wurde er mit dem Um- und Neubau des Berliner Königsschlosses betraut. Sein eigenstes Werk sind die Hauptfassaden am Schloßplatz (Taf. 53, Abb. 1) und am Lustgarten, soweit sie das große Rechteck des inneren Hofes umschließen. Die viergeschossige Schloßplatzfassade mit ihrem mächtigen, später an der nach Westen verlängerten Schauseite wiederholten Eingangstor, über dem vier gewaltige korinthische Säulen die Obergeschosse durchziehen, wirkt in ihrer von großartigen Verhältnissen getragenen Ruhe und Einfachheit wahrhaft majestätisch. Die Lustgartenfassade ist etwas leichter und heiterer gehalten. Wunderbar reich und prächtig, durch und durch plastisch empfunden, sind die Höfe und die an sie angrenzenden Treppenhäuser (Abb. 189) in den reifsten, mit norddeutschem Ernste neugestalteten Barockformen durchgebildet. Am prächtigsten aber wirkt die unter Schlüters Leitung ausgeführte Innenausstattung einiger Haupträume des Schlosses. In Stuck und Holz, in Malerei und Vergoldung ist überall der mit überquellender Phantasie gestaltete Deckenschmuck ausgeführt. Aus allen Motiven der Barockornamentik zusammengesetzt, ist er doch stets selbständig erfunden, vielfach mit Adlern und Kronen und plastischem Bildwerk durchsetzt. Im „Rittersaal" erreicht diese Pracht ihre höchste Höhe. Von Schlüters späteren Berliner Bauten hat sich das reizvoll schlichte und doch eigenartige Landhaus der Dorotheenstraße erhalten, das, 1712 errichtet, seit 1779 die Freimaurerloge Royal York beherbergte. Die anmutige Unbekümmertheit des Rokokos um Aufbaugesetze schickt in diesem späten Bau Schlüters schon ihre Strahlen voraus. Der Münzturm, der, weil sein Einsturz drohte, 1706 abgetragen werden mußte, veranschaulichte die innigste Durchdringung des italienischen Barocks mit deutschem Geiste. Sein Sturz wurde Schlüters Sturz. Die Berufung des Meisters nach Petersburg, die 1713 erfolgte, erschien ihm als Befreiung; doch schon im nächsten Jahre ereilte ihn dort der Tod. Auf seine Bildwerke kommen wir zurück.

Schlüters Nachfolger, der Schwede Johann Friedrich Freiherr von Eosander (Eosander von Goethe; um 1670—1729), verlängerte beide Schloßfassaden Schlüters in dessen Formensprache, nahm ihnen durch die Verdoppelung ihrer Portale aber die Geschlossenheit der Wirkung. Dagegen versah er, wie heute wieder zugegeben wird, die Westseite mit dem Riesenportal, das als mächtige Nachbildung des römischen Septimius-Severus-Bogens erscheint. Von seinen eigenen Bauten seien das zierliche Prunkschloß Monbijou bei Berlin und das nette Schlößchen Übigau bei Dresden genannt. Eosander erscheint uns nicht sowohl barocker als nüchterner denn Schlüter, dessen Größe ihm fehlt.

Unter Friedrich dem Großen zog der französische Rokokogeist in Berlin und Potsdam

ein, um sich gerade hier im Äußeren der Bauwerke zu klassizistischer Nüchternheit zu verflüchtigen, aber auch in ihrem Inneren bei launischster Ungebundenheit eine gewisse kühle Zurückhaltung zu bewahren. Der Hauptmeister dieser friderizianischen Kunst, die Seidel und Klöppel uns näher gebracht haben, war **Georg Wenzeslaus von Knobelsdorff** (1699—1753). Um 1750 stand sein Berliner Hauptbau, das Opernhaus, fertig da: ein strenger, langer Rechteckbau, dessen Langseiten-Mitten durch je sechs durchgehende korinthische Pilaster ausgezeichnet sind, während die Eingangsseite als korinthische Giebeltempelhalle wirken will, das Innere aber die übermütigste Rokokolaune entfaltet. In Charlottenburg baute Knobelsdorff 1740 bis 1743 den Ostflügel des ursprünglich von Nering begonnenen Schlosses, dessen Goldene Galerie mit den anliegenden Wohnräumen in einer der schönsten Rokokoausstattungen Deutschlands prangt. In Potsdam leitete der Meister 1745—51 den Umbau des



Abb. 190. Egid Quirin Asams Johanneskirche in München.
Nach „Blätter für Architektur und Kunsthandwerk", XI.

Stadtschlosses, schuf er gleichzeitig 1745—47 aber auch nach Friedrichs des Großen Angaben das Schloß Sanssouci, dessen Inneres ebenfalls eine Hauptschöpfung des deutschen Rokokos ist. Knobelsdorff, der sich selbst für einen Vertreter der antiken Baukunst hielt und als solcher namentlich wegen der Außengestaltung seines Opernhauses auch von dem jüngeren klassizistischen Geschlecht anerkannt wurde, gehört jedenfalls zu den künstlerisch und selbstschöpferisch höchststehenden Baumeistern seiner Zeit.

Einen Rückschritt zur Nüchternheit brachte der Holländer **Johann Boumann der Ältere** (1706—76), der Erbauer des holländischen Backsteinviertels in Potsdam, der Schöpfer des langweilig-biederen Berliner „Doms" (1747—50), der jetzt durch Raschdorffs äußerlich glänzenderen Renaissancebau ersetzt ist, aber auch der ehemaligen Kunstakademie und des stattlichen Palais des Prinzen Heinrich, in das später die Universität verlegt wurde. Immerhin hatte Berlin um 1750 mit seinem Schloß und seinem Zeughaus schon die Grundlage seines späteren baukünstlerischen Ansehens gewonnen.

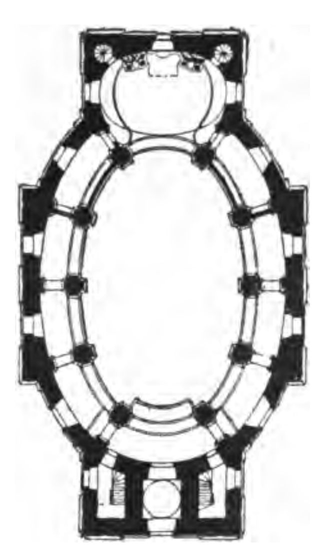
In **München** herrschte vor dem Auftreten Cuvilliés (S. 385) ein üppiger Barockstil, dessen Ausstattungsformen eine außerordentliche Kraft entwickelten. An der Spitze dieser Bewegung stand die Künstlerfamilie Asam, deren Angehörige als Maler und Stuckbildner, gelegentlich aber auch als Baumeister Triumphe feierten. Halm hat ihr eine eingehende Untersuchung gewidmet. Ihre wichtigste Bauschöpfung ist die Johanneskirche in München (1733), die das Wesen des deutschen Hochbarocks „in seiner letzten freiesten Phase vollkommen enthüllt" (Dehio; Abb. 190). Ihr Stammvater **Hans Georg Asam** (um 1649 bis 1711) arbeitete in den Klöstern Benediktbeuren, Tegernsee, Fürstenfeld und Helfenberg. Von seinen Söhnen war **Cosmas Damian Asam** (1686—1739) hauptsächlich als raumkünstlerischer Freskenmaler, **Egid Quirin Asam** (1692—1750) namentlich als Ausstattungsbildhauer bekannt.



Abb. 191. Josef Effner: Preysingsches Palais in München.
Nach Photographie von Dr. F. Stoedtner in Berlin.

Ihr Stil wächst mit selbständiger deutscher Erfindungskraft aus der Barockdekoration Cortonas (S. 23) und Berninis (S. 20) hervor. Die Schöpfungen der Brüder Asam sind im ganzen Süden Deutschlands zerstreut. Baukünstlerisch bedeutender als sie aber war ihr Zeitgenosse **Josef Effner** (1687—1745), dem Hauttmann nachgegangen ist. Nach Zuccallis Tode (1724) wurde Effner Münchener Oberhofbaumeister. Er hatte in Paris und in Italien studiert und gilt auf raumkünstlerischem Gebiete als der Schlüter Münchens. Sein Hauptfach war die Ausschmückung innerer Räume, in deren eigenartig üppigem Barock sich französische Anklänge mit der phantasievollen deutsch-italienischen Tonart mischen. Effner am nächsten stand **Josef Gunezrheiner** (gest. 1763), der schon 1731 unter ihm arbeitete. Effners bedeutendster Eigenbau ist das Preysingsche Palais (Abb. 191) in München (1733—38), dessen gequadertes Erdgeschoß mit seinem vorspringenden Säulentorbau toskanisch wirkt, während die

oberen Stockwerke am gegiebelten Mittelvorbau durch korinthische Pilaster zusammengefaßt werden; und hier zuerst sind die üppigen Schmuckformen der Innenwände auch auf die Außenwände übertragen. Seine ganze Ausstattungskunst aber entfaltete Effner teils mit Cuvillié (S. 385) und Gunezrheiner in der Münchener Residenz, teils allein in den Flügeln des Nymphenburger Schlosses, in der chinesierenden Pagodenburg (1716) und der zierlichen Badenburg (1718) des Nymphenburger Parkes, namentlich aber im Inneren des neuen Schlosses zu Schleißheim (1722), das mit seinen Wandverzierungen aus weißem Stuck unter farbigen Deckenbildern italienische und französische Erinnerungen mit deutscher Kraft zusammenschweißt. Die Schwere des Barocks ist hier schon aus sich heraus von der Leichtigkeit des Rokokos beflügelt. Die Hauptmeister des spezifisch deutschen, noch halb barocken Rokokos aber waren jene Brüder Cosmas Damian und Egid Quirin Asam. Ihre baukünstlerische Hauptschöpfung in München ist die einschiffige Johann Nepomuk-Kirche (1733), die durch ihre phantastische Ausschmückung „mit einem wunderbar schimmernden Kleide von Stuckmarmor, Vergoldung und Freskomalerei" einzig in ihrer Art erscheint und eine besondere deutsche Mittelstufe zwischen dem italienischen Barock und dem französischen Rokoko bezeichnet. Dem Stil der Kirche schließt sich das neben ihr gelegene Asamsche Wohnhaus an. Außerhalb Münchens hatte Cosmas Damian Asam bereits 1717—21 das noch märchenhaftere Kircheninnere des Klosters Weltenburg geschaffen, in dem bereits alles Räumliche ins „Grenzenlose" und „Ahnungsvolle" aufgelöst wird. Näheres über die Rokokokirchen Oberbayerns findet man in Baumeisters Schrift über sie.


Abb. 192. Grundriß von Dom. Zimmermanns Kirche zu Steinhausen. Nach W. Pinder, a. a. O.

Von Dominicus Zimmermann (1685—1762) aber, über den Muchall-Vierbrück geschrieben, rührt die prächtige Wallfahrtskirche zu Steinhausen (Abb. 192; 1727) her, die mit ihrem länglichrunden, von zehn freistehenden, oben reich geschmückten Gruppenpfeilern umgebenen Innenraum ein eigenartiges Hauptwerk des deutschen Hochbarocks ist. Aber auch der Bau der prächtigen Klosterkirche von Ottobeuren wurde 1732 von Zimmermann begonnen, um später von anderen, auch von Effner, überarbeitet zu werden.

Neben der bayrischen glänzt die fränkische Kunst auch jetzt noch als Hauptsonne, deren Licht in die Rheinlande ausstrahlte. Zunächst müssen wir in Franken die Tätigkeit der Dientzenhofers weiter verfolgen. Auf Georg und Johann Leonhard (S. 382) folgte dem Alter nach zunächst Christoph Dientzenhofer (1655—1722), der den fränkischen Hochbarockstil nach Prag trug, wo wir ihn und seinen Sohn Kilian Ignaz (1689—1751) wiederfinden werden. Im Herzen Deutschlands aber blieb Johann Leonhards Bruder Johann Dientzenhofer ansässig, der 1726 starb. Die Hauptwerke dieses bedeutenden Meisters sind der Dom von Fulda (1704—12), ein dreischiffiger, von hoher, noch mit einem Trommeluntersatz versehener Kuppel und zwei Vordertürmen beherrschter Bau, dessen schöner, von rhythmischen Lichtwirkungen durchfluteter Innenraum an die römische Peterskirche anknüpft, und das dreiflügelige weiträumige Schloß zu Pommersfelden (1711—18), dessen hoher Festsaal und gewaltiges elliptisches, von emporenartigen Gängen umgebenes Treppenhaus



Abb. 193. Treppenhaus im Schlosse zu Pommersfelden von J. Dientzenhofer.
Nach Photographie von C. Hoeffle in Bamberg.

(Abb. 193) es zu einer Hauptschöpfung des deutschen Schloßbaues machen. Wahrscheinlich ist Johann Dientzenhofer aber auch der Schöpfer der höchst eigenartigen überbarocken Klosterkirche

von Banz (Abb. 194) in Oberfranken, die, alle hochbarocken Leistungen Borrominis (S. 22) und Guarinis (S. 24) überbietend, schon im inneren Grundriß jede gerade Linie vermeidet. „Die Pilaster stehen schräg, und die Gewölbegurten folgen ihrer Richtung. Die große Pfeilermasse, die das Schiff in zwei Querräume zerlegt, setzt sich aus den Segmenten größerer und kleinerer Ellipsen zusammen, die im Grundriß der Gewölbegurten wieder aufgenommen werden. Für das Auge unmittelbar faßbar ist der geometrische Einteilungsgrund nicht und soll es auch nicht sein. Nur um die Einheit im malerischen Sinne handelt es sich, und auch nur für einen einzigen Standpunkt" (Dehio). Geheimnisvolle Durchblicke und magische Lichtwirkung vollenden den Eindruck.

Was die Dientzenhofers begonnen, vollendete **Balthasar Neumann** (1687—1753). Mit seinem Entwickelungsgang haben sich, nach Kellers Buch über ihn, namentlich Feulner, Fuchs, Habicht, Hirsch und Klaiber beschäftigt. Man hat neuerdings Gewicht darauf gelegt, daß Neumann, der von Haus aus Festungsbaumeister war, seine künstlerischen Gedanken zumeist den Architekturbüchern von Furttembach, Goldmann-Sturm, Decker usw. (S. 362) entlehnt habe. Namentlich seinen Schmuckformen spricht man die Selbständigkeit ab, um seine überragende Größe als Raumschöpfer um so voller anzuerkennen. Jedenfalls gehört er zu den größten Baukünstlern, die Deutschland hervorgebracht hat. In Eger geboren, kam er jung nach Würzburg, wo er sich zum Meister entwickelte. Schon 1716 war er am Um- und Ausbau von Johann Leonhard Dientzenhofers Klostergebäude in Ebrach tätig. Schon 1717 wurde er auch beim Weiterbau des Schlosses Pommersfelden hinzugezogen. Nachdem ihm 1720 der Bau des Residenzschlosses zu Würzburg aufgetragen war, ging er nach Frankreich, wo er seinen Entwurf mit Meistern wie Robert de Cotte (S. 154) und Boffrand (S. 159, 160) besprach. Unter seinen Händen entwickelte sich der derbe deutsch-italienische Barockstil zu französischer Ruhe und Klarheit im Äußeren bei üppiger Mischung von Barock- und Rokokoformen im Inneren. Neumann schlechthin als Rokokokünstler zu bezeichnen, ist verfehlt. Auch seine Innenausstattungen verwenden ihre Fülle neugestalteter Rokokomotive nur im Anschluß an noch ziemlich feste Pilastergerüste. Vielfach im Dienste der reichsgräflichen Familie von Schönborn, finden wir ihn nicht nur in Würzburg und Bamberg, sondern auch am Rhein und in Wien beschäftigt.

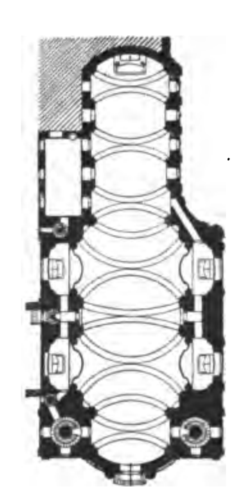


Abb. 194. Grundriß der Kirche zu Banz von Joh. Dientzenhofer. Nach W. Pinder, a. a. O.

Neumanns Meisterwerk ist jenes Kraft und Klarheit atmende fürstliche Residenzschloß zu Würzburg (1720—44). Dem Hauptbau entspringen an der Stadtseite zwei mächtig hervortretende Seitenflügel. Trotz der kleinen Zwischengeschosse wirkt das Ganze zweigeschossig. Die Mittelvorlage beherrschen starke Säulenstellungen toskanischer und korinthischer Ordnung. Überschwenglich geschwungen und verziert ist nur der Mittelgiebel. Selbst die reich barocken Fensterumrahmungen bewahren eine innerlich maßvolle Haltung. Am bedeutendsten ist die Innenentwickelung. Die toskanische Vorhalle, das mächtige, mit Tiepolos Fresken (S. 86) geschmückte Treppenhaus, der Kaisersaal (Abb. 195), dessen Wände ebenfalls Fresken Tiepolos tragen, und der weiße Saal gehören zu den großartigsten und am üppigsten ausgestatteten Raumgestaltungen Europas. Die Schloßkirche, die erst 1743 geweiht wurde, zeigt mit ihren übereck gestellten Säulen, ihren Ellipsendurchschneidungen und ihrer strahlenden Licht- und Farbenpracht alle Reize, die diesem Stil eigen sind.

Eine der anmutigsten Bauschöpfungen Deutschlands ist dann Neumanns Schloß zu Bruchsal, das Renard im Zusammenhang mit dem Würzburger Schloß, F. Hirsch für sich allein eingehend behandelt hat. Die ersten Entwürfe des Schlosses, das seit 1720 für den Kardinal von Schönborn errichtet wurde, rühren wahrscheinlich von dem kurmainzischen Hofbaumeister A. F. Freiherrn von Ritter zu Grünstein her. Neumann übernahm den halbvollendeten Bau erst 1731. Seine Hauptschöpfung in ihm ist das elliptische Treppenhaus, dessen gebogene Läufe zu dem als Brücke in die Mitte gestellten Absatz emporführen. Meisterhaft klingen gerade hier der Innenbau mit dem Außenbau und der Außenbau mit dem Garten zusammen. Besonders prächtig aber entfaltet sich auch hier die Entwickelung der Innenräume, am prächtigsten die Ausstattung der Einzelsäle, in denen bei meist bewahrter Pilaster- oder Halbsäulengliederung eine berauschende Fülle reizendster Rokokoverzierungen wuchert. Einige Säle, wie der „grüne Salon", sind im reinsten wirklichen Rokoko gehalten. Daß nicht alles von Neumann selbst entworfen ist, ist selbstverständlich. Weniger umfangreich war Neumanns Mitwirkung am Bau des reich ausgestatteten kurkölnischen Schlosses zu Brühl, dessen Grundstein 1725 von Johann Konrad Schlaun (S. 400) gelegt wurde. Neumann griff erst 1740 ein. Auch in diesem Schloß erregt das Treppenhaus, das 1743—45 entstand, die größte Bewunderung. Über Neumanns Tätigkeit in Ellwangen, dessen Seminar 1749 nach seinen Plänen errichtet wurde, hat Klaiber berichtet. Von den Privathäusern, die dem Meister in Würzburg und Bamberg zugeschrieben werden, rührt jenes reichverzierte „Haus zum Falken" in Würzburg (Taf. 54, Abb. 2), dessen Schauseite Geymüller als eine der wenigen im Rokokostil gehaltenen Außenseiten bezeichnete, nicht von Neumann selbst, sondern wahrscheinlich von einem Stuckkünstler seiner Umgebung her.



Abb. 195. Balthasar Neumanns Kaisersaal des Würzburger Residenzschlosses. Nach Photographie der Neuen Photographischen Gesellschaft in Steglitz-Berlin.

Von Neumanns kirchlichen Bauten ist zunächst die berühmte Schönbornsche Grabkapelle am Dom zu Würzburg (1721—36) hervorzuheben, ein kreisrunder Kuppelraum, dessen Hauptreiz noch in seinem edelbarocken Aufbau liegt. Dann folgte, 1730, sein achtseitiger Zentralbau der Klosterkirche zu Holzkirchen, die mit ihrer von korinthischen Säulen getragenen Halbkugelkuppel das Klassizistischste ist, was Neumann geschaffen hat. Eine kirchliche Hauptschöpfung des Meisters aber ist die Wallfahrtskirche Vierzehnheiligen (seit 1743; Abb. 196), die einzig in ihrer Art genannt werden muß. Die Außenseite mit ihren ruhig gegliederten Westtürmen, ihren polygonal geschlossenen Chor- und Querschiffarmen erscheint noch verhältnismäßig einfach. Das Innere dagegen ist von verwirrender und verblüffender Pracht. Die Raumbildung aus ineinandergreifenden Kreisen und Ovalen, die Bündelpfeiler mit korinthischen Halbsäulenvorlagen, die geschwungenen Linien aller wagerechten Gliederungen, die in berauschenden Schmuckformen prangen, verraten einen blendenden, blühenden, doch auch selbst- und zielbewußten Zeitstil, der seinesgleichen sucht. Dientzenhofers Klosterkirche in Banz (S. 394) erscheint nach Dehios Ausdruck schüchtern im Vergleich mit diesem Bau. Endlich Neumanns Klosterkirche zu Neresheim (Taf. 55) in Württemberg, deren Neubau 1745 begann: ein Wunder an kühner, kaum nachrechenbarer Berechnung und großzügigem Aufbau. „Erschütternd großartig" nennt Dehio den Bau und fügt hinzu: „Die Barockarchitektur Deutschlands, ja Europas hat wenig, was sich mit ihm messen kann." Es ist ein ungeteilter Langbau. Die Träger der flachen, trommellosen Kuppel sind etwas von der Wand gerückt, so daß ein hallenkirchenmäßiger Raum entsteht. Verwickelte Gewölbe und ausgebauchte Emporen klingen mit dem lebhaften Rhythmus der Raumgliederung zu unnachahmlicher Wirkung zusammen.

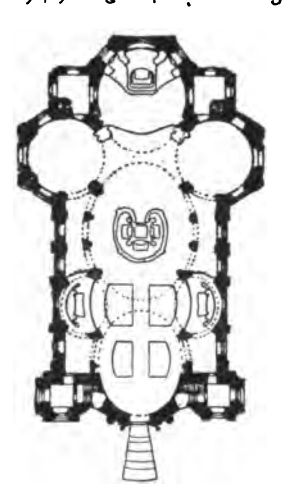


Abb. 196. Grundriß der Wallfahrtskirche von Vierzehnheiligen. Nach P. Frankl, a. a. O.

Selbstschöpferisch in seinen Wandlungen tritt uns auch in Österreich der Zeitstil entgegen. An italienischen Baumeistern, die freilich meist schon seit einem Menschenalter in Österreich heimisch gewesen, fehlte es im 18. Jahrhundert auch in Wien nicht. Ludovico Ottavio Burnacini (1636—1707) beherrschte die Wiener Architektur um die Wende der Jahrhunderte. Domenico Martinelli (um 1650—1718) war nach Ilg der Erbauer der beiden großartigen römisch-barocken Paläste des Fürsten Liechtenstein (um 1699—1712). Donato Felice Allio (um 1690—1780) schuf die prächtige Kuppelkirche des Salesianerinnenklosters (1717—30) und, wie Neuwirth erwiesen hat, das palastartige Abteigebäude zu Klosterneuburg (1730—50). Allio war jedoch schon Schüler des großen deutschen Meisters, der seit dem Ende des 17. Jahrhunderts alle Nebenbuhler aus dem Felde schlug, des Grazers Johann Bernhard Fischer von Erlach (1656—1723), der, in Rom gebildet, den römischen Barockstil, in antikisierendem und zugleich in deutschem Sinne mit neuem Leben erfüllt, in Salzburg, Wien und Prag zur Geltung brachte. Ilg hat ihm eingehende Untersuchungen gewidmet. Auch Dreger und Tietze haben sich an der Fischer-Forschung beteiligt. Von den Schöpfungen der Salzburger Frühzeit des Meisters zeigt die Dreifaltigkeitskirche (1694 bis 1702) mit ihren kleinen Eckkapellen am ovalen Zentralraum noch eine gewisse Befangenheit, die in der Universitätskirche (1696—1707) mit ihrem klaren kreuzförmigen Grundriß schon völlig geschwunden ist. Die leicht geschwungenen Schauseiten beider Kirchen sind palladianisch



Tafel 55. Balthasar Neumann: Inneres der Klosterkirche zu Neresheim.

Nach Photographie von P. Sinner in Tübingen.



Tafel 56. Jakob Prandauer: Der Klosterhof in Melk.

Nach Photographie.

in der großen Ordnung gegliedert und von einem Giebel zwischen Seitentürmen bekrönt. Der Einfluß von Scamozzis Dom (S. 366) ist unverkennbar, weicht hier aber doch schon dem bewegteren Zeitgeschmack. Fischers Tätigkeit für Wien begann mit dem Entwurfe des später veränderten Schlosses Schönbrunn, dessen flache Terrassendächer der französisch wirkenden Gesamtanlage einen italienischen Anstrich verleihen. Dann folgte eine Reihe anderer Wiener Paläste, namentlich das Mansfeld-Fondische, das Schwarzenbergische Palais (1697—1715), dessen Gartenseite mit ihrem halbkreisförmigen Mitteltorbau und der eleganten Säulendurchfahrt nicht minder vornehm erscheint als seine feingegliederte Hoffassade, und das Winterpalais des Prinzen Eugen (seit 1703), das trotz seines barocken Anstrichs mit seinem herrlichen, von Atlanten statt der Säulen getragenen Treppenhause zu den vornehmsten Bauschöpfungen der Zeit gehört.



Abb. 197. Johann Bernhard Fischers Karlskirche in Wien. Nach R. Dohme, a. a. O.

In der letzten Zeit Fischers durchbrach der gleichzeitige Frühklassizismus der Franzosen immer stärker und öfter die alte Barockempfindung des Meisters. Schon das Palais Trautson (1710—12; später die ungarische Garde) zeigt in der ruhigen Klarheit seiner Gliederung und der Sparsamkeit seiner Verzierungen die neue Richtung. Unter Fischers spätesten und reifsten Werken aber ragt sein kirchlicher Hauptbau, die Karlskirche in Wien (seit 1717; Abb. 197), hervor, die trotz ihrer etwas wunderlichen Vermischung barocker Grundempfindung mit antiken Erinnerungen einen reizvollen und malerischen Gesamteindruck macht. Der langovale Kuppelraum, dessen Diagonalachsen in vier kleine ovale Kapellen münden, öffnet sich mit triumphbogenartigen Durchlässen ins Langschiff und ins Querschiff. Wie eine große Theaterdekoration ist dieser eigentlichen Kirche eine Flügelfassade vorgelegt, an deren Ecken zwei niedrige, barock gegiebelte Türme mit Rundbogendurchfahrten angebracht sind, während ihre Mitte durch eine sechssäulige korinthische Giebelhalle von klassisch gemeinter Einfachheit ausgezeichnet ist. Zwischen der Giebelhalle und jedem der Seitentürme aber erheben sich je

ein schlanker, runder Glockenturm, die nach Art der Trajanssäule in Rom mit spiralförmig gewundenen Reliefbändern umzogen sind.

Des Meisters Sohn Joseph Emanuel Fischer von Erlach (1695—1742) kommt hauptsächlich für die Anbauten der Wiener Hofburg in Betracht, die mit Fischers Namen verknüpft und, wenn zum Teil vom Vater entworfen, doch vom Sohne ausgeführt sind, namentlich für die Hofbibliothek, deren Hauptsaal mit seiner ovalen Kuppelmitte (1726) als „die herrlichste Bücherhalle der Welt" gilt.

Zwölf Jahre jünger als der ältere Fischer von Erlach war der nächst ihm berühmteste Wiener Baumeister des 18. Jahrhunderts, Johann Lukas von Hildebrand (1668—1745), der deutschen Eltern in Genua geboren war. Seine Wiener Hauptbauten sind das Palais Kinsky (Abb. 198), jener zierliche Barockbau, dessen gequadertes Erdgeschoß mit prächtig bekröntem, von Säulen und Atlanten eingefaßtem Torbau versehen ist, während die Hauptstockwerke durch schlanke, schmuck verzierte, nach unten hermenartig verjüngte korinthische Pilaster zusammengefaßt werden, und das berühmte, reichgegliederte Belvedereschloß (1693—1724), dessen Aufbau von außen durch korinthische Doppelpilaster, durch kräftige Atlantenformen und durch geschwungene Pavillongiebel ebenso kunstvoll ist wie die Raumbildung des Inneren, dessen Hauptsaal sich bis zum dritten Geschoß erhebt.



Abb. 198. J. L. von Hildebrands Palais Daun-Kinsky in Wien.
Nach Photographie von Dr. F. Stoedtner in Berlin.

Im Erzherzogtum Österreich wirkte im ersten Viertel des Jahrhunderts noch einer der kraftvollsten echten Barockmeister, der 1727 zu Sankt Pölten verstorbene Jakob Prandauer, der als Erbauer der schön gelegenen Donauklöster Melk und Sankt Florian unter den ersten deutschen Meistern seiner Zeit genannt wird. Gurlitt hebt mit Recht die Wucht seiner Zeichnung im einzelnen, namentlich seiner Profile hervor. Das Kloster Melk (seit 1702), das den Rücken und die Spitze eines schmalen Felsenvorsprunges über der Donau einnimmt, ist schon durch die Art, wie der langgestreckte, von der Kuppel und den Vordertürmen überragte Bau sich dem gegebenen Gelände anpaßt, von hohem landschaftlich-baulichen Reiz. Seinen Hof bezeichnet Pinder als einen der monumentalsten Raumeindrücke (Taf. 56). Seine Kirche, deren

Anlage noch der der römischen Jesuskirche folgt, zeichnet sich durch die Kraft ihrer tiefenschattigen Einzelbildungen und die farbige Pracht ihres Marmorgewandes aus. Zu Prandauers Hauptschöpfungen gehört aber auch sein Anteil an dem Floriansstift mit seinem stattlichen Torbau von 1713 und seinen barock gebogenen und verkröpften Grundlinien und Wänden.

In Böhmen, wo sich, wie in Wien, noch im 18. Jahrhundert gelegentlich gotische Erinnerungen hervorwagten, wie in den Klosterkirchen zu Sedletz und zu Kladrau (1726), beherrschte zunächst Christoph Dientzenhofer (S. 392; 1655—1722) die ersten Jahrzehnte des 18. Jahrhunderts. Das Prager Bürgerrecht erwarb er 1686. Sein Hauptbau ist die Nikolauskirche an der Kleinseite, zu der der Grundstein, natürlich von anderer Hand, schon 1673 gelegt worden war. Der Bau begann 1703 und wurde 1750 vollendet. Es ist ein Barockbau von reinstem Wasser. Das farbenreiche, lebensprühende Innere zeigt schon das Motiv der schräg gestellten Pfeiler, das dann in Banz (S. 394) zur Grundlage der Hauptwirkung wurde. Die aus- und einwärts gebogene, zweistöckige, unten ionische, oben korinthische Stirnseite, die von gewelltem Giebel bekrönt wird, atmet den Geist Borrominis und ist doch von strammer deutscher Eigenart erfüllt. Christophs Sohn Kilian Ignaz Dientzenhofer (1689—1751) ging vielfach andere Wege als sein Vater. Beide Meister hat Schmerber besonders behandelt. Seit 1710 soll Kilian Ignaz bei Fischer von Erlach in Wien gearbeitet haben; 1722 kehrte er nach Prag zurück. Hier vollendete er seines Vaters Nikolauskirche (s. oben) und zeigte dann in seiner Karlskirche, daß auch er eine Schauseite in malerischen Biegungen zu bilden verstand. Seine kirchlichen Hauptbauten aber sind Zentralkirchen, wie die kleine, mit flacher Kuppel bedeckte Ursulinerinnenkirche am Hradschin, die achteckige Kirche des hl. Johann von Nepomuk am Felsen (1730) und die malerische Nikolauskirche in der Altstadt. Von Dientzenhofers Prager Wohnbauten sind das Palais Kinsky, das Palais Goltz und (wenn es von ihm herrührt) das sogenannte Zwergenhaus als Barockbauten Wiener Stils mit zunehmenden Rokokobestandteilen zu nennen, die, da sie gestochenen Vorlagen entlehnt wurden, vielfach willkürlich auf die Außenseiten der Gebäude übertragen wurden.

Im Westen Deutschlands tritt uns zunächst wenigstens als geistiger Urheber und Zeichner mancher Bauten der kurmainzische General Maximilian von Welsch entgegen, dem übrigens auch ein Anteil an der Gestaltung des Schlosses Pommersfelden (S. 393) oder doch seiner Nebenbauten zugeschrieben wird. Welsch gilt vor allem als der eigentliche Schöpfer der klassizistisch feinen und doch großzügigen Orangerie zu Fulda, des nüchternen Dreiflügelschlosses zu Biebrich am Rhein und der schönen, von Sponsel veröffentlichten Kirche zu Amorbach (1742—47), auf deren reiche, dem Rokoko nahe Malerei wir zurückkommen (S. 423). Künstlerisch greifbarer ist Welschs Nachfolger als Leiter des Mainzer Bauwesens, der S. 395 schon genannte Anselm Ritter zu Grünstein (1700—1765), der nach Hirsch der erste und eigentliche Entwerfer des Bruchsaler Schlosses, sicher der Schöpfer des palladianisch stattlichen Deutschordenshauses in Mainz ist. Als Schüler Welschs gelten Valentin Thomann, der 1740—45 das anheimelnd gegliederte Palais Kesselstadt in Trier schuf, und Fr. Joachim Stengel (1694—1762; Schrift von Lohmeyer), dessen lutherische Ludwigskirche in Saarbrücken namentlich durch ihr hochbarockes und doch ruhiges Äußere, aber auch durch das gotische Maßwerk in dem Oberrund ihrer merkwürdig gegliederten hohen Fenster auffällt. Ein verwandter Meister des Überganges zu klassizistischen Neigungen ist Joh. Seitz (1717—71), dessen erzbischöfliches Palais in Trier mit seinen toskanischen Säulen im Erdgeschoß klassizistisch-ruhig, mit seinen krausen Fensterumrahmungen der Obergeschosse aber barock-unruhig wirkt.

Im äußersten Südwesten Deutschlands, einschließlich der Schweiz, bilden phantasievollere Hochbarockmeister vom Schlage Christian Thumbs (gest. 1726), Franz Beers (1660 bis 1726) und dessen Schwiegersohnes Peter Thumbs (1681—1766) die willkürlich sogenannte „Vorarlberger Schule", deren Kirchenbauten sich durch Eigenheiten, wie die Hinüberleitung der Emporen als Brücke über das Querschiff vom Langhaus zum Chor, auszeichnen. Zu den Hauptbauten dieser Schule gehören die Schloßkirche von Friedrichshafen (1695—1700), die Jesuitenkirche zu Solothurn (1680—89) und die Benediktinerkirche (1729) zu Villingen. Sichere Bauten Franz Beers sind die Klosterkirchen von Rheinau (1707) und von Sankt Urban (1711 bis 1715), vor allem aber, wenigstens ihrem ersten Entwurf nach, die großartige Kirche des Klosters Weingarten, die den Hallenbau mit der Vorarlberger Art verbindet. Zu den Bauten Peter Thumbs aber gehört der Hauptraum der Klosterkirche von Sankt Gallen, ein Hallenbau, dessen Seitenschiffe als Umgang um den ausgebauchten Mittelkuppelraum herumgeführt sind.

In Nordwestdeutschland aber kommt vor allem der Münsterer Hauptbaumeister Johann Konrad Schlaun (1694—1773) in Betracht, dem H. Hartmann eine Abhandlung gewidmet hat. Seiner Tätigkeit am Schloßbau in Brühl, den er leitete, ist schon gedacht worden. Seine Hauptbauten in Münster, die ihn als maßvollen Vertreter des deutschen Barocks zeigen, sind das kreuzförmige Jagdschloß Clemenswerth (1736—49), das im Kreise, wie ein Kegelkönig, von acht Nebenhäusern umstellt ist, der Erbdrostenhof (1754—57), ein Back- und Kalksteinbau von vornehmen Verhältnissen, der eine Grundstückecke geschickt abschneidet, und das Hauptschloß zu Münster (seit 1767), dessen Hausteingerüst mit Backsteinfüllungen, wie das des Erbdrostenhofs, die Nähe der Niederlande verrät. Die Gesamtanlage des Schlosses bezeichnet Pinder „als die letzte, vornehm-reiche Umbildung des Typus von Pommersfelden".

Der gemeinsame Zeitgeist tritt in allen diesen Barockbauten Deutschlands deutlich genug zutage; stärker als in den meisten anderen Ländern spricht sich in ihnen aber auch das Eigenleben verschiedenartiger künstlerischer Persönlichkeiten aus; in ihrem Inneren treten die Sonderbestrebungen des künstlerischen Zeitgeistes noch sichtbarer hervor als an ihrem Äußeren. Rein baulich aber lassen ihre Prachthallen sich gar nicht verstehen. Erst ihr bildnerischer und namentlich ihr malerischer Schmuck, der sie in lichter Farbenpracht erstrahlen läßt, verleiht ihnen die Wirkung, die sie erstreben.

2. Die deutsche Bildnerei von 1550 bis 1750.

Kein anderes Kunstfeld lag in weiten Strecken dieses Zeitraums in Deutschland so hoffnungslos brach wie das der Großbildnerei. Wie schon in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts wurden auch im siebzehnten alle bedeutenden bildnerischen Aufgaben, an denen es keineswegs völlig fehlte, fremden, namentlich niederländischen Händen anvertraut. Nur auf den Gebieten der baulichen Ausstattungsbildnerei, die mit der Baukunst Schritt hielt, und denen der Kleinkunst, besonders der Holz- und Elfenbeinschnitzerei, deren Werke in dem verarmten Lande am leichtesten abzusetzen waren, regte sich hier und da ein frischeres, wenngleich selten ein selbständiges Leben. Erst die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts brachte Deutschland neben der großen Reihe lebensprühender Baumeister, die dem Zeitstil das Gepräge ihres Geistes aufzudrücken verstanden, eine kleine Reihe tüchtiger Bildhauer und in Schlüter wenigstens einen wirklich großen Meister zurück.

Hatte die oberdeutsche Bürgerkunst an der Schwelle dieses Zeitraums noch ein so hübsches, völkisch und volkstümlich gerichtetes bildnerisches Werk aufzuweisen wie Pancraz

Labenwolfs (1492—1563) berühmten Nürnberger Brunnen mit dem „Gänsemännchen“ von 1557 (Bd. 4, S. 471), so wirkt Benedikt Wurzelbauers (1548—1620), des Enkelschülers Labenwolfs, geschlossen aufgebauter „Tugendbrunnen“ in Nürnberg (1589; Taf. 57) mit seinen ehernen weiblichen Gestalten, deren Brüsten die Wasserstrahlen entspringen, seinen blasenden Engeln auf dem oberen Absatz und seinem Gotte der Gerechtigkeit auf der Spitze, einerseits formenglatt im Sinne der italienisch gerichteten Niederländer seiner Zeit, anderseits absichtlich natürlich im Sinne einer Richtung, die die Barockzeit nirgends verschmähte.

Im Fürstendienst aber geriet die deutsche Bildnerei schon in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts vollends in das italienisch-niederländische Fahrwasser. In Obersachsen zeigt dies namentlich das mächtige Freigrab des Kurfürsten Moritz (1558—63) im Chor des Domes zu Freiberg, dessen Entwurf von den Brüdern Gabriel und Benedikt Thola aus Brescia herrührt, während das eigentliche Bildwerk von dem Antwerpener Anton van Zerroen ausgeführt wurde. Am Sockel vertreten zwölf sitzende Gestalten die trauernden Künste und Wissenschaften. Auf dem Gebälk der toskanischen Säulen, die den Aufbau stützen, halten altrömische Krieger die Wappen der sächsischen Provinzen. Auf der schwarzen Oberplatte kniet die weiße Alabastergestalt des Kurfürsten vor dem Gekreuzigten. Im Nordwesten Deutschlands, das an die Niederlande grenzt, wurden die Kirchengrabmäler der Großen natürlich erst recht von niederländischen Händen ausgeführt. Voran steht als Werk des berühmten Antwerpener Meisters Cornelis Floris (S. 232) das Denkmal Friedrichs I. von Dänemark im Dom zu Schleswig (1555). Von Floris' Schüler Heinrich Hagart rührt das in einer zweigeschossigen Rundhalle aufgestellte Denkmal des Friesenhäuptlings Edo Wiemken (1561—64) in der Stadtkirche zu Jever her. Das Grabmal des Friesenfürsten Enno II. in der prachtvollen barocken Fürstengruft der Hauptkirche zu Emden aber läßt die Richtung Colyn de Noles (S. 233) erkennen; und verwandter Art sind die großzügig reichen Wandgräber der Erzbischöfe Adolf und Anton von Schauenburg (1561) im Dom zu Köln.

Eine ähnliche Entwickelung der steinernen Grab- und Ausstattungsbildnerei, wie Haendcke sie für Schlesien, Schuchhardt für Hannover untersucht hat, ließe sich für diese und die folgende Zeit in verschiedenen deutschen Ländern und Städten verfolgen; aber das Verweilen bei diesen örtlichen Kunstübungen würde unsere Anschauung nicht fördern.

In der Ausschmückung ihrer Stadt mit künstlerisch gestalteten Brunnen ging gegen Ende des 16. Jahrhunderts Augsburg voran, wohin, bezeichnend genug, zu diesem Zwecke niederländische Meister berufen wurden. Im Sinne Giovanni da Bolognas (S. 35) schuf Hubert Gerhard von Herzogenbusch 1589—94 den beziehungsreichen Augustusbrunnen, Adriaen de Vries vom Haag (um 1560—1627) 1599 den Merkurbrunnen und 1602 den prächtigen Herkulesbrunnen mit seinen noch ziemlich formenschlichten Najaden. In Augsburg selbst aber wurden die ehernen Gestalten dieser Brunnen gegossen. Die Technik erhielt sich länger als die Kunst.

Im 17. Jahrhundert fristete die deutsche Bildhauerei ihr Leben zunächst noch unter denselben Bedingungen weiter. Auch Pieter de Witte, genannt Candido (1548—1628; S. 369, 370 und 413), der allseitige Brügger, entwarf seine Münchener Bildwerke, wie die von Dionys Frey gegossenen sinnbildlichen Figuren und Fürstengestalten für das alte Denkmal Kaiser Ludwigs (Bd. 4, S. 110) in der Frauenkirche und die von Hans Krumper vorzüglich gegossene „Bavaria“ auf dem Rundtempel des Hofgartens, erst diesseits der Jahrhundertwende; und viel früher wird auch Hubert Gerhards, des niederländischen Meisters, der 1580—1609 im bayrischen Hofdienst tätig war, wirkungsvoller eherner Erzengel Michael

über dem Portal der Münchener Michaeliskirche nicht vollendet worden sein. Adriaen de Vries aber (S. 286 u. 401), der unter Giovanni da Bologna gebildete Haager Meister jener berühmten Augsburger Brunnen, beherrschte von Prag aus, wo er Hofbildhauer Kaiser Rudolfs II. wurde, die deutsche Bildnerei des ersten Viertels des 17. Jahrhunderts. Zusammenfassend hat Buchwald ihn behandelt. Im glatten, nach äußerlicher Bewegtheit strebenden Stil der Schule Giovanni da Bolognas schuf er eine große Anzahl ansprechender, aber nicht eben tiefgründiger Bronzewerke, die er meist mit seinem in Deutschland Fries geschriebenen Namen bezeichnete. Daß seine Stärke in der raumkünstlerischen Bildnerei lag, zeigt sein entzückendes Taufbecken in der Stadtkirche zu Bückeburg. Aber auch die Bildnisplastik verdankt ihm Werke so hohen Ranges wie die stramme, eherne Reiterstatuette des Herzogs Heinrich Julius im Braunschweiger Museum, die Büsten Rudolfs II. im Wiener Museum und die geistreich empfundene Büste Christians II. im Albertinum zu Dresden. Seine Reliefs, wie die manierierte Vincentius-Tafel im Dom zu Breslau und seine schwer deutbaren Allegorien auf die Kunstpflege und auf die ungarischen Kriege des Kaisers im Schloß zu Windsor und im Wiener Museum (Taf. 58), sind malerisch überladen und sinnbildlich belastet. Die Erzgruppen des Meisters, in denen er kraftvolle und anmutige, schlank und lang aufgefaßte Gestalten zu paaren liebte, wie schon der Merkur mit Psyche (1593) im Louvre, wie der Simson mit dem Philister in der Edinburger Nationalgalerie (1612), der Raub der Proserpina (1621) und der Aktäon (1621) im Bückeburger Schloßpark, kennzeichnen seinen Durchschnittsstil. Zu seinen besten Werken aber gehört sein Grabdenkmal des Fürsten Ernst von Schaumburg in Nossenis Mausoleum zu Stadthagen (1618—20).

Für Berlin lieferte Artus Quellinus, nach Kehrer der Ältere, nicht der Jüngere (S. 235, 236), das edle Wandgrab des Feldmarschalls Grafen Sparr (gest. 1668) in der Marienkirche, vollendete der Hennegauer Franz Dusart 1652 das derbe Marmorstandbild des Großen Kurfürsten, das jetzt in einer der Durchfahrten des Schlosses aufgestellt ist. Dem Baumeister Mathias Smids wird auch das lebendig-malerische Hochrelief der springenden Pferde am Marstall zu verdanken sein. Für Düsseldorf aber schuf jener Gabriel Grupello (1644 bis 1730; S. 236), der Niederländer italienischer Abkunft, doch erst 1711 das flott-barocke Reiterstandbild des Kurfürsten Johann Wilhelm und im Dienste dieses Fürsten noch eine Reihe anderer Werke, die Schaarschmidt und Teich ans Licht gezogen haben.

Unter den Bildhauern waren auch in Süddeutschland Italiener seltener als Niederländer. In der Dreifaltigkeitskirche zu München steht Alessandro Abondios große Wachs-Pietà von 1630. Die Nosseni aber arbeiteten nach wie vor in Sachsen. Der üppige, mit großspurigen Reliefs geschmückte Hochaltar der Sophienkirche in Dresden (1606) z. B. rührt von Giovanni Maria Nosseni (1544—1620) her.

Bei alledem fehlte es in Deutschland noch im 17. Jahrhundert weder an guten Gießern, noch an handwerksmäßig tüchtigen Steinmetzen. Aus den örtlichen Kunstgeschichten, aus den großen „Inventarisationswerken“ und selbst aus Inschriften treten uns zahlreiche Namen deutscher Bildhauer, in den Altären, Grabmälern und Kanzeln der Kirchen, im Fassadenschmuck der Schlösser und Rathäuser treten uns nicht minder zahlreiche Bildwerke des vollen 17. Jahrhunderts entgegen, von denen hier nur wenige genannt werden können. Hervorgehoben aber sei, da er ausnahmsweise als deutscher Bildhauer in Italien beschäftigt und bewundert wurde, der Dresdener Melchior Barthel (1625—72), der unter Berninis Einfluß geriet und z. B. in Venedig das gewaltige Grabmal des Dogen Giovanni Pesaro für die Frarikirche schuf,



Tafel 57. Benedikt Wurzelbauers Tugendbrunnen in Nürnberg.

Nach Photographie von F. Schmidt in Nürnberg.



Tafel 58. Allegorie auf die ungarischen Siege Rudolfs II.

1670 aber Hofbildhauer in Dresden wurde, wo er sich, bezeichnend genug, hauptsächlich der kleinkünstlerischen Elfenbein- und Holzschnitzerei hingab. Am besten lernt man seine barocke Kleinkunst im Grünen Gewölbe zu Dresden kennen. Schwabe aber war Leonhard Kern (1588—1663), der Ratsherr von Schwäbisch-Hall, der sich als Großplastiker besonders in seinen kräftigen Gestalten der Weltteile und der Weisheit und Gerechtigkeit an den Eingangstüren des Nürnberger Rathauses (1617) bewährte, bedeutsamer aber in seinen kleinen Elfenbein- und Holzbildwerken wirkt, die Scherer zusammengestellt hat. Kräftig, gediegen, voll und glatt, naturwahr und doch persönlich weiß er das Nackte, namentlich in seinen Gestalten Adams und Evas, wiederzugeben. Am meisten durchgeistigt sind die Köpfe der kleinen Holzbilder der aus dem Paradiese fliehenden nackten Menschen in Braunschweig. Mehr grausig als erfreulich aber wirkt das größere Holzbildwerk der „Hungersnot" in Gestalt eines abgezehrten menschenfresserischen Weibes im Berliner Privatbesitz.

Ein gefeierter deutscher Bildhauer der Übergangszeit ins 18. Jahrhundert war der Tiroler Matthias Rauchmüller (um 1650—1720), dem Haendcke nachgegangen ist. Winckelmann stellte ihn den größten Meistern der mittleren Neuzeit gleich. Als maßvoller Vertreter echter Barockbildnerei tritt er uns schon in seinem Frühwerk, dem großen Hochgrab des Adam von Arzat (1678) in der Magdalenenkirche zu Breslau entgegen, dessen weißmarmorne, auf dem Sarge sitzende Frauengestalt von leiblicher und seelischer Anmut umflossen ist. Als Wiener Hofkünstler schuf er das erste Tonmodell zu dem großen, 1683 in Nürnberg gegossenen Standbild des hl. Nepomuk auf der Brücke in Prag. Daß aber auch er die Kleinbildnerei nicht verschmähte, zeigt sein prächtiger Elfenbeinkrug mit dem Relief des Raubes der Sabinerinnen von 1670 in der Galerie Liechtenstein in Wien.

Unter den Ausstattungsbildwerken weltlicher Gebäude seien dann noch die plastischen Bildwerke am Palais im Großen Garten zu Dresden genannt, unter denen man eine gewandtere, niederländische und eine derbere, fratzenfrohe deutsche Hand unterscheidet, dürfen wir nach den wohlangeordneten Bildwerken Kerns an den Seitentüren des Nürnberger Rathauses auch die des Mitteleingangs von Christoph Jamnitzer (1616) nicht vergessen, muß aber besonders das Türbildwerk an Holls Augsburger Zeughaus hervorgehoben werden. Die stattliche Bronzegruppe, die den Erzengel Michael zwischen Engelknäblein im Begriff zeigt, den Satan zu zerschmettern, ist von Hans Reichel gegossen. „Sie ist", sagt Dehio, „mehr als Schmuck, sie ist ein integrierender Bestandteil, ja das Zentrum der architektonischen Komposition." Die reichen plastischen Reliefverzierungen des Bremer Rathauses, deren Einzelgestaltungen meist älteren oder zeitgenössischen Stichen nachgebildet sind, hat Pauli untersucht.

In den Kirchen könnten wir unter den Gedächtnistafeln (Epitaphien) allenthalben bescheidene deutsche Bildwerke des 17. Jahrhunderts nennen. Zu den unbescheidenen Grabmälern aber gehört das des Herzogs August von Lauenburg und seiner Gemahlin (1649) im Dom zu Ratzeburg, das zugleich als das üppigste Beispiel des deutschen Knorpelstils gilt. In der Spitalkirche zu Stuttgart ist das mächtige Grabmal des Benjamin von Bawinghausen (gest. 1635) zu nennen, im Dom zu Königsberg das Grab des Kanzlers Johann von Kospoth (gest. 1665) mit seiner aufgestützten Liegegestalt von Michael Döbel hervorzuheben.

Eins der bedeutendsten Werke der deutschen Altarplastik dieser Zeit ist Jörg Zürns holzgeschnitzter Hochaltar (1613—34) im Münster zu Überlingen: in der Hauptnische die Anbetung der Hirten, darunter die Verkündigung, darüber die Krönung der Jungfrau, alles in braunem Holz mit goldenen Lichtern großzügig und schwungvoll geschnitzt, lebendig und klar

geordnet. In der Kirche Sankt Ulrich und Sankt Afra zu Augsburg ist Johann Reichels von Wolfgang Neidhardt gegossene große Bronzegruppe des Kreuzaltars (1605) noch eine Schöpfung selbstempfundener deutscher Renaissance. Die holzgeschnitzten Riesenaltäre und die Kanzel von Johann Degler in derselben Kirche (1604, 1607, 1608) hingegen zeigen nach Dehio „eine undisziplinierte Häufung aus dem Handgelenk geschleuderter Formen, aber auch bedeutende rhythmische Kraft“. Nüchterner erscheinen Balthasar Ableithners manierierte Hochaltarfiguren (vier Evangelisten, Engel) in der Theatinerkirche zu München. Die Ableithners waren eine vielbeschäftigte Münchener Bildhauerfamilie des 17. Jahrhunderts. Daß aber auch im äußersten Norden Deutschlands die alte Kunst noch nicht erloschen war, zeigt z. B. Hans Gudewerdts von G. Brandt veröffentlichter, üppiger holzgeschnitzter Altar zu Kappeln (1641), dessen Ornamentik dem Ohrmuschelstil in seiner ganzen Kraßheit huldigt, während seine reiche Figurenschnitzerei noch Nachklänge von Hans Brüggemanns (Bd. 4, S. 473) feinbelebtem Stil verrät.

Von Privathäusern, die mit Bildhauerarbeiten ausgestattet sind, wäre neben dem Pellerhause in Nürnberg vor allem das Steffensche Haus in Danzig zu nennen, dessen prächtigen Bildschmuck der Rostocker Steinmetz Hans Voigt 1609—17 meißelte.

Diese Stichproben müssen fürs 17. Jahrhundert genügen. Einen Aufschwung brachte gerade auf dem Gebiete der Großbildnerei erst Andreas Schlüter, von dessen plastischen Hauptschöpfungen keine vor 1700 vollendet wurde.

Im Übergang zum 18. Jahrhundert treten uns zunächst die deutschen Kleinplastiker entgegen, unter denen die Elfenbeinschnitzer einen hohen Rang einnehmen. Eingehende Schriften von Scherer und Graul haben uns mit ihnen bekannt gemacht. Christoph Angermair in München (gest. nach 1632) ist nicht nur der Schnitzer der vier berühmten, reich mit Flachbildwerk geschmückten Elfenbeinschreine und der hl. Familie von 1632 im Münchener Nationalmuseum, sondern auch des nordischer empfundenen Gerippes mit dem Spaten von 1631 im Grünen Gewölbe zu Dresden. Antik-mythologische Gegenstände schnitzte vorzugsweise der Franke Ignaz Elhafen, der anfangs in Wien, von 1675 bis 1710 aber in Düsseldorf für den Kurfürsten Johann Wilhelm arbeitete. Die meisten seiner barock empfundenen, oft paarweise angeordneten Gruppen besitzt das Münchener Nationalmuseum; anderes befindet sich in Wien und in Braunschweig, hier z. B. ein hübscher Bacchus mit Nymphen (Abb. 199). Der Hesse Jakob Dobbermann (1682—1745), ein vielseitiger, aber ziemlich trockener Schnitzer in Elfenbein und Bernstein, ist am besten im Kasseler Landesmuseum, Johann Christoph Ludwig von Lücke (um 1700 bis um 1760), der auch in der Meißener und in der Wiener Porzellan-Manufaktur arbeitete, als Elfenbeinschnitzer am besten im Grünen Gewölbe vertreten, das z. B. seine Kreuzigung von 1737 besitzt.

Von den deutschen Goldschmieden dieser Zeit kann hier nur der berühmte schwäbische Hofgoldschmied Augusts des Starken in Dresden, Melchior Dinglinger (1664—1731), hervorgehoben werden, den Sponsel wiedererweckt hat. Seine Hauptarbeiten im Grünen Gewölbe, wie der figurenreiche Tafelaufsatz, der den Hofstaat des Großmoguls in strahlender Gold- und Farbenschmelzpracht darstellt (1709), wie der „Tempel des Apis“ (1738) und die Chalzedonschale mit der ausruhenden Diana, verraten eine hervorragende bildnerische Begabung.

Der wichtigste Zweig der deutschen Kleinplastik der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts aber war die Porzellanbildnerei, nächst der hochbarocken Baukunst der größte Stolz der deutschen Kunstgeschichte dieses Zeitraums. Mit der Geschichte des europäischen Porzellans haben z. B. Berling, Brüning und Lehnert, hat vor allem aber Ernst Zimmermann sich eingehend

beschäftigt. Wenngleich die Versuche, das chinesische Porzellan nachzuahmen oder nachzuerfinden, schon seit dem Ende des 16. Jahrhunderts an verschiedenen Orten Europas zur Herstellung des unechten, „weichen", sogenannten Frittenporzellans (dessen Masse aus verschiedenen Stoffen zusammengeschmolzen wurde) geführt hatte, wie es 1675 in Rouen, 1695 in Lille angefertigt wurde, so wurde das eigentliche, echte, aus Kaolin und Feldspat bereitete Porzellan doch erst 1709 von Johann Gottfried Böttger (1662—1719) in Dresden nacherfunden. Feines Hartporzellan wurde hier seit 1715 hergestellt. Die Erzeugnisse der in Meißen gegründeten Porzellanfabrik fanden reißenden Absatz. Allmählich aber, hauptsächlich durch Überläufer,



Abb. 199. J. Elhafen: Bacchus mit Nymphen. Elfenbeinschnitzerei im Braunschweiger Museum. Nach Photographie von Dr. F. Stoedtner in Berlin.

verbreitete sich ihr Geheimnis in ganz Europa; zunächst, schon 1719, gelangte es nach Wien. In Frankreich wurde jedoch erst 1745 zu Vincennes das erste Hartporzellan erzeugt; und erst 1779 kam in Sèvres die Fabrikation des echten Porzellans in Fluß. Meißen wußte seinen Vorsprung auszunutzen, und die dortige kurfürstliche Manufaktur hatte das Glück, Künstler zu finden, die dem Meißener Porzellan den ausgeprägten Charakter einer zeitgemäßen Kleinkunst verliehen. Rasch ging es von der nachgeahmten chinesischen zur europäisch-barocken, dann zur Formensprache des Rokokos über. Die Anmut, die Liebenswürdigkeit, die Tändelsucht des Rokokotums spricht sich nirgends so keck, klar und unumwunden aus wie in der Meißener Porzellanbildnerei. Handelte es sich selbst während der zweiten, der „malerischen" Periode Meißens (1719—35) im wesentlichen nur um den farbigen Schmuck von Gefäßen und Geschirren, so waren doch auch schon damals für die kurfürstlichen Gärten Dresdens zahlreiche lebensgroße Porzellantiere, zahme wie wilde, geschaffen worden, die die Marmorgestalten ersetzen

wollten. Aber erst in der dritten, der „plastischen" Periode Meißens (1735—56) gelang es dem Bildner Johann Joachim Kändler (1706—75), den Porzellanfiguren oder -gruppen, die vorzugsweise Schäfer und Schäferinnen (Abb. 200), aber auch alle möglichen Gestalten des Volks- und Gesellschaftslebens, der alten Mythologie und des christlichen Glaubens in leichter Tönung auf weißem Grunde darstellten, einen künstlerischen Reiz zu verleihen, der in der ganzen Welt nachempfunden und nachgeahmt wurde. Diese Rokokofigürchen und -gruppen, deren Stil erst 1745 vollendet erscheint, bilden in der Tat eine ganze kleine Kunstwelt für sich, die zu den selbständigsten Schöpfungen der deutschen Kunstgeschichte gehört. Der Übergang zum Klassizismus des Stiles Ludwigs XVI. vollzog sich im Meißener Porzellan um 1764 unter den Händen des herbeigerufenen Franzosen Victor Acier (1736—95), dessen weiche, frische Gestalten der Fabrik eine neue Anziehungskraft gaben, aber eigentlich doch nicht der deutschen Kunst zugerechnet werden können. Das Kändlerische Rokoko bleibt die Glanzleistung Meißens. Der Rokokostil und das Porzellan waren wie geschaffen füreinander; und es war ein Glück für die deutsche Kunst, daß ihr seit Dürers Holzschnitten und Kupferstichen nicht widerfahren war, daß es ihr jetzt wieder einmal gelang, für ganz Europa Werke zu erzeugen, in denen Stoff, Technik und Stil wie aus einem Gusse erscheinen.


Abb. 200. J. J. Kändler: Singende Dame mit Lautenspieler. Porzellangruppe in der Dresdener Porzellansammlung. Nach Photographie von Herm. Bähr in Dresden.

Ihre umfangreichste Tätigkeit entfaltete die deutsche Zierbildnerei der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts im Dienste des baukünstlerischen Raumschmuckes; und ihren Hauptsitz hatte diese raumschmückende Stuck- und Steinbildnerei in Süddeutschland, wo es die Wände, Decken und Altäre zahlreicher neuerstandener oder umgebauter Schlösser, Klöster und Kirchen auszustatten galt. Ihre überquellende, nur auf die Gesamtwirkung bedachte, im einzelnen gezierte Formensprache bewegte sich fast ausschließlich in den Gleisen der italienischen Schule Berninis. Waren ihre Meister aber im 17. Jahrhundert auch größtenteils noch Italiener gewesen, so traten jetzt Deutsche an deren Stelle. Der Stammsitz dieser süddeutschen Stukkatorenschule war Wessobrunn. Aus den zahlreichen Meistern dieser Schule hebt sich zunächst Egid Quirin Asam (S. 391), der in Tegernsee geborene, in Rom weitergebildete Meister heraus, der verschiedene süddeutsche Städte mit seinen glänzenden Schöpfungen füllte. Seine raumkünstlerischen Bildwerke und Standbilder im Freisinger Dom, in der Klosterkirche zu Weltenburg und in der Johanneskirche zu München zeichnen sich durch freien, feinen Linienfluß aus, behaupten ihren Platz aber eben doch nur innerhalb der rauschenden Gesamtausstattung. Noch bedeutender als er war Peter Wagner (geb. 1730), der Bildhauer des Würzburger Residenzschlosses und der benachbarten Landschlösser. Von ihm rühren auch die übertrieben bewegten Passionsgruppen der Stationen auf dem Nikolausberg bei Würzburg her.

Auf dem Gebiete der Großbildnerei fehlte es in Deutschland auch im 18. Jahrhundert zunächst keineswegs an Ausländern. Der bedeutendste Italiener war Lorenzo Matielli

(um 1688—1748), dem Hänel einen ausführlichen Aufsatz gewidmet hat. Obgleich er durchaus der Richtung Berninis angehört, konnte Winckelmann in ihm einen Vertreter guter antiker Überlieferungen sehen, die namentlich in seiner Gewandbehandlung hervortraten. Seit 1714 finden wir ihn als Hofbildner in Wien, wo er seit 1725 seine berühmten Arbeiten für die Karlskirche, seit 1728 die Herkulesgruppen in der kaiserlichen Burg schuf. In Dresden erschien er 1738; und gerade seine Dresdener Hauptwerke, wie die Heiligengestalten in den Nischen und auf den äußeren Balustraden der katholischen Hofkirche, die sich in so frischem Linienfluß vom Himmel abheben (Abb. 201), und vor allem die prächtige, gestaltenreiche Neptuns- und Meergöttergruppe des Brunnens im Marcolinischen Palaisgarten (jetzt Friedrichstädter Krankenhaus), zeigen ihn als einen Meister nicht nur raumschmückend-bildnerischer Gesamtwirkung, sondern auch der Darstellung menschlicher Gestalten und der Gewandbehandlung als solcher.


Abb. 201. L. Matielli: St. Judas Thaddeus' Firststandbild auf der katholischen Hofkirche zu Dresden. Nach Photographie.


Abb. 202. B. Permoser: Der Atlas auf dem Wallpavillon des Zwingers in Dresden. Nach Photographie vom Gipsabguß im Albertinum zu Dresden.

Der älteste der namhaften deutschen Bildhauer des 18. Jahrhunderts, Balthasar Permoser (1651 bis 1732), dem Gustav Müller und Beschorner gründliche Untersuchungen, E. Tietze-Conrat und Noch kleinere Arbeiten gewidmet haben, war ein in Salzburg, in Wien und in Italien im Sinne der Nachfolger Berninis gebildeter Oberbayer, der 1689 durch Kurfürst Johann Georg III. als Hofbildhauer nach Dresden berufen wurde. Permoser ist ein Meister üppig schwellender, manchmal überladen wirkender Hochbarockbildnerei, dessen zahlreiche, namentlich in Ostdeutschland erhaltenen Bildwerke alle ungefähr der gleichen Entwickelungsstufe angehören. Er arbeitete schon 1703—04 das mächtige, in schwarz- und weißem Marmor ausgeführte Grabmal der Kurfürstin Anna Sophie und ihrer Schwester, das sich, reich mit allegorischen weiblichen Gestalten ausgestattet, jetzt im Freiberger Dom erhebt. Er schuf nach 1711 die meisten seiner Bildwerke an Pöppelmanns Zwinger (S. 385), wie den bekrönenden Atlas mit der Weltkugel (Abb. 202), der Permosers Namenszeichnung trägt, die drastischen Hermenatlanten am Wallpavillon und die gezierten, aber meisterhaft ausgeführten Schönen des Nymphenbades. Für Wien schuf er 1718—21 die merkwürdig bewegte Gruppe der

Vergötterung des Prinzen Eugen, die jetzt im Treppenhaus des dortigen Belvedereschlosses steht. Der reiche, steil nach oben strebende Aufbau erinnert an den von Pugets (S. 171) Befreiung der Andromeda in Versailles. Etwas später folgte die ähnlich empfundene Apotheose Augusts des Starken, die jetzt im Museum des Großen Gartens zu Dresden aufgestellt ist. Sich selbst aber setzte Permoser das ausdrucksvolle, leidenschaftlich bewegte Grabdenkmal mit der Kreuzigung, das den alten katholischen Friedhof zu Dresden schmückt. Auch in Elfenbein hat er geschnitzt. Fehlt es seinen stark bewegten Gestalten auch keineswegs immer an innerem Leben, so ist es Permoser zunächst doch immer um die äußere Barockbewegung zu tun.

Der deutsche Barockbildhauer aber, der sich über den Zeitstil in den Bereich des Ewiggültigen erhob, war jener in Hamburg geborene, in Danzig aufgewachsene **Andreas Schlüter** (1664—1714), den wir als Baumeister schon kennengelernt haben (S. 389). Als Bildhauer hat namentlich Seidel ihn gewürdigt. Von Haus aus Bildhauer, hatte Schlüter die Kunst bei seinem Vater erlernt, in Italien vervollkommnet, zuerst in Warschau ausgeübt. In Berlin, wohin er 1694 als Hofbildhauer berufen wurde, winkten ihm sofort große monumentale Aufgaben. Sein Bronzestandbild des Kurfürsten Friedrich III., das 1697 gegossen worden, steht jetzt am Schlosse zu Königsberg. Der Fürst ist in römischer Feldherrntracht als auf den Schild gehobener Imperator dargestellt. Hinter der theatralischen Vermummung aber tritt der Mensch, wie er war, lebensvoll genug hervor. Schlüters plastisches Hauptwerk, das gewaltige Reiterdenkmal des Großen Kurfürsten in Berlin (Abb. 203), wurde 1703 von Johann Jacobi gegossen. Das prächtige, mähnenumwallte Pferd ist in leichtem Trabe dargestellt. Der Kurfürst sitzt mit dem Feldherrnstabe in der gesenkten Rechten in römischer Cäsarenkleidung und doch mit der Allongeperücke auf dem Haupte in herrschender Haltung wie angegossen auf dem Pferde. Mit der Linken hält er den Zügel. Daß das Denkmal in der Gestaltung von Roß und Reiter, wie Hermann Voß dargetan hat, auffallend an Girardons (S. 166) zerstörtes, aber in Cicognaras Umrißstich erhaltenes Reiterbild Ludwigs XIV. erinnert, ist augenscheinlich. Im einzelnen aber ist jeder Zoll selbständig und neu empfunden; und wie das Reiterbild auf dem hohen Sockel dasteht, der an den vier Ecken mit den lebhaft bewegten, von Schlüter entworfenen, von seinen Schülern ausgeführten gefesselten Sklavengestalten geschmückt ist, wie das Ganze fest und einheitlich zusammengeschlossen ist, wie Ruhe und Bewegtheit einander richtig abgewogen ergänzen, das ist einzig in seiner Art. Jedenfalls gehört das Werk zu den gewaltigsten Reiterdenkmälern der Welt und ist, woher auch das Hauptmotiv stammen mag, seinem Gesamteindruck nach von norddeutsch-strammer Empfindung durchflossen.



Abb. 203. Andreas Schlüters Denkmal des Großen Kurfürsten in Berlin. Nach Photographie.

An kirchlichen Arbeiten Schlüters folgte 1703 die Kanzel der Marienkirche in Berlin,

eine, abgesehen von den unten stehenden, etwas unorganisch mit ihr verknüpften Engeln, geschlossene Barockschöpfung von guten Verhältnissen, deren bildnerischer Hauptschmuck die wolkenhaft zusammengeballte Engelglorie auf dem Schalldeckel ist. Wie trefflich Schlüter es verstand, seine Bildwerke der Architektur anzupassen, zeigt zunächst sein berühmter plastischer Schmuck des Berliner Zeughauses. Die Krieger- und Trophäengruppen auf dem Dache, die Helme über den Fenstern verleihen dem Äußeren den Ausdruck schmetternden Kriegsrufes. Die köstlichen Masken sterbender Krieger (Abb. 204) im inneren Hofe aber, in denen sich alle Schmerzen und Schrecken gewaltsamen Sterbens widerspiegeln, verkörpern die Qualen der Erdensöhne, mit deren Tod das Kriegsglück erkauft wird. Natur und Geist erscheinen in diesen packend-natürlichen, doch tief beseelten Köpfen innig vermählt. Auf die Fülle plastischen Bildwerks, mit dem Schlüters Ausstattung des Berliner Königsschlosses durchwoben ist, ist schon hingewiesen worden. Berühmt sind die vier Weltteile des Rittersaales. Ihnen schließen sich, etwas leichter gehalten, die Weltteile des Festsaales der Villa in der Dorotheenstraße (S. 389) ebenbürtig an. Zu Schlüters letzten Arbeiten in Berlin aber gehören die Grabmäler Friedrichs I. und seiner Gemahlin im Dom, reich ausgestattete Barocksarkophage, zu deren Füßen allegorische Gestalten zu atmen scheinen. Das großartige barocke Stilgefühl des Meisters wird überall von kraftvollem Naturgefühl getragen.




Abb. 204. Masken sterbender Krieger von Andreas Schlüter am Zeughaus in Berlin. Nach R. Dohme, a. a. O.

Nahezu ein Menschenalter jünger als der große Norddeutsche Andreas Schlüter war der größte süddeutsche Bildhauer des 18. Jahrhunderts, Georg Raphael Donner (1693—1741), dessen Vaterstadt Eßling in Niederösterreich war. Die erste Sonderschrift über ihn schrieb Schlager. Das große Werk über seine Kunst veröffentlichte A. Mayer. Seine Stellung in der Kunstgeschichte hat E. Tietze-Conrat umschrieben. Donner suchte mit Bewußtsein eigene neue Wege, die dem italienischen Barockstil im Sinne des eleganten französischen Klassizismus der Spätzeit Ludwigs XIV. neue Ziele stecken sollten. Zwischen diesen und den neuhellenischen Klassizismus trat noch die ganze Rokokoentwickelung; aber durch seinen Einfluß auf Öser half Donner das Zeitalter Winckelmanns vorbereiten. Als Jugendwerke seiner Hand sieht Tietze-Conrat den Altar der Harrachschen Schloßkapelle zu Aschach bei Linz und die Pietà über dem Fegefeuer am Friedhofstor zu Klosterneuburg an. In Salzburg taucht Donner 1725 auf. Schon seine lebensgroßen Marmorbildwerke in Hildebrands Schloß Mirabell (1726) zeigen ihn neuen

Idealen zugewandt. Eigenhändig ist von den Nischenfiguren des Stiegenhauses jedenfalls der schöne Paris; und eigenhändig sind auch die besten der reizenden nackten Marmorkinder, die das Geländer umspielen; 1728 begann seine Tätigkeit für den Fürsten Esterházy in Preßburg, der die Bildwerke der Elemosynariuskapelle im Martinsdom entsprossen: die weißmarmorne Gestalt des knieenden Stifters, aber auch die Bleigußgruppe des hl. Martin, die jetzt im Chor der Kirche, und die anbetenden Engel, die jetzt im Pester Museum aufgestellt sind. Den späteren Jahren des Meisters gehören die Wiener Hauptwerke an, die ihm seinen großen Namen gemacht haben: die Marmorgruppe des von der Siegesgöttin gekrönten Kaisers Karls VI., jetzt im Belvedere, die Marmorreliefs am Sakristeibrunnen des Stephansdomes, jetzt im Staatsmuseum, der feine Wandbrunnen mit dem großen Bleirelief Perseus und Andromeda im ehemaligen Wiener Rathause (1739), besonders aber der berühmte Brunnen am Neuen Markt in Wien, in dessen Mitte die „Fürsichtigkeit" über den mit wasserspeienden Riesenfischen spielenden Kindern thront, während österreichische Flußgottheiten (Abb. 205) am Rande lagern. Die überschlanken Gestalten erinnern entfernt an die der Schule von Fontainebleau (Bd. 4, S. 557 u. 575). Alles strebt in edlem, reinem Linienflusse zusammen. Der letzten, reifsten Lebenszeit Donners gehören dann seine Arbeiten für den Dom zu Gurk an. Meisterwerke sind die Schmerzensmutter unter dem hohen Kreuze mit dem Leichnam des Heilandes auf ihrem Schoße und die Kanzelreliefs, von denen die Predigt des Täufers und die Bekehrung des Heidenapostels seinen feinen ruhigen Reliefstil kennzeichnen.



Abb. 205. R. Donner: Flußgöttin der March vor des Meisters Brunnen am Neuen Markt zu Wien. Nach Dehio und v. Bezold, „Die Denkmäler der deutschen Bildhauerkunst". Berlin o J.

Alles in allem vertritt Donner in Wien jene klassizistische Nebenströmung der barocken ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, die man auch wohl als „ersten Klassizismus" im Gegensatz zu dem zielbewußteren „zweiten Klassizismus" der zweiten Hälfte des Jahrhunderts bezeichnet.

3. Die deutsche Malerei von 1550 bis 1750.

Erschien der deutschen Bildnerei erst am Ende dieses Zeitraums in Andreas Schlüter ein neuer Messias der Kunst, so konnte die deutsche Malerei sich nur zu Anfang dieses Zeitraums in Adam Elsheimer eines Meisters von Weltbedeutung rühmen. Eine „deutsche Schule" kennt die Geschichte der Malerei dieses Jahrhunderts nicht.

Schon seit der Mitte des 16. Jahrhunderts erlosch, wie wir bereits gesehen haben (Bd. 4, S. 490, 495, 515), das Eigenfeuer der deutschen Malerei vor dem unaufhaltsamen Anfluten der italienischen Strömungen in einer der alten Schulen nach der anderen. Die persönliche

Formenauffassung wich überall glatter Allgemeinheit, die deutsche Innigkeit machte äußerlicher Ausstattungspracht Platz, die Nachahmung benachbarter Kunstübungen wurde immer absichtlicher und offensichtlicher.

Bezeichnend für die Nürnberger Kunst dieses Zeitraums ist es, daß auch hier jetzt ein Niederländer, der Hennegauer Nikolaus Neufchatel (1539 bis nach 1590), als Bildnismaler blühte. Sein Doppelbildnis des Mathematikers Neudörfer mit seinem Sohne in München gehört in seiner aufrichtigen Anordnung und frischen Malweise immerhin zu den besten seiner Zeit.

In Augsburg finden wir in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts nach Amberger (Bd. 4, S. 495), der noch in der Kunst der ersten Hälfte des Jahrhunderts wurzelt, keinen namhaften Maler mehr, wohl aber in Lukas Kilian (1579—1637) den Stammvater einer großen Kupferstecherfamilie, die im Bildnisfach Selbständiges leistete, ihren Hauptruhm indes durch ihre gewandte Wiedergabe beliebter Gemälde anderer Meister erntete.

Besonders lehrreich gestaltet sich der Übergang am Niederrhein (Bd. 4, S. 515), wo Barthel Bruyn der Ältere (1493—1555), dessen beste Werke denen Holbeins nahestehen, noch von dem Boden der guten deutschen Überlieferung ausgegangen war, sein Sohn Barthel Bruyn der Jüngere (1530 bis um 1607) dann aber den Wandel in sich vollzog. An die Stelle unmittelbarer Naturnähe trat in seinen Werken überall die neue gespreizte Formensprache, die, nach- und anempfunden wie sie ist, von verblasener Farbenmattigkeit erfüllt, nur als leere Nachahmung wirkt. Dies nur als Beispiel. Ähnlich wie in Köln vollzog sich der Umschwung in weiten Strecken Deutschlands. Die Zeit Dürers war endgültig vorüber.

Die Saat Hans Holbeins gedieh noch einigermaßen im Südwesten des deutschen Kunstgebietes, wo er sie ausgestreut hatte; aber auch sie verkümmerte nur allzu rasch unter dem Hauche des unwiderstehlichen Zeitgeistes, dessen Berechtigung, seinem eigenen Empfinden Ausdruck zu verleihen, freilich nicht bestritten werden soll. Auch die schweizerischen Maler dieser Zeit, die z. B. Becker, Haendcke und Stolberg untersucht haben, huldigten bereits der neuen Art. Altersgenossen waren Tobias Stimmer von Schaffhausen (1539—87) und Jost Ammann von Zürich (1539—91), von denen jener, der nach Straßburg übersiedelte, durch seine üppigen Fassadengemälde am Hause zum Ritter in Schaffhausen, durch seine tüchtigen Ölbildnisse und durch seine lebendigen Buch- und Einzelholzschnitte bekannt ist, dieser, der nach Nürnberg zog, sich als Zeichner für den Holzschnitt einen Namen machte. Kraftvoller ist Stimmer, feinfühliger Ammann. Beide aber betonen die Formen im Sinne der Zeit schon um ihrer selbst willen.

Einem jüngeren und noch naturferneren Geschlecht gehören Daniel Lindtmeyer von Schaffhausen (1552 bis gegen 1607), der sich in Südwestdeutschland als Wand- und Glasmaler, als Radierer und Holzschnittzeichner betätigte, und Christoph Maurer von Zürich (1558—1614) an, der in Straßburg Stimmers Schüler war, nachmals aber selbständiger als Glasmaler wirkte. Ihr Zeitgenosse in Basel, Hans Bock der Ältere (1550 bis nach 1623), der in seinen zahlreichen, besonders im Baseler Museum erhaltenen Zeichnungen zu Hausfassaden, Glasscheiben und Tafelbildern als äußerlicher Nachfolger Holbeins erscheint, tritt uns in seinen Wandgemälden im Rathaus zu Basel, wie der „Verleumdung des Apelles", als geschickter Manierist von immerhin eigener Erfindungsgabe entgegen. „Der hervorragendste Nachfolger oder Schüler Hans Bocks" aber war der Baseler Joseph Heintz (1564—1609), auf den wir zurückkommen (S. 412).

In Straßburg treffen wir jetzt neben Stimmer in Wendel Dietterlin, den Ohnesorge studiert hat, einen jüngeren Meister von überschüssiger Kraft, dessen wichtige, den deutschen

Barockstil einleitende Schrift über die Baukunst (S. 362) 1593 in Stuttgart erschien. Die größere Hälfte der Originalzeichnungen zu den Radierungen dieses Buches besitzt die Dresdener Akademiebibliothek. Das malerische Hauptwerk Dietterlins aber waren die Deckengemälde jenes leider abgebrochenen „Neuen Lusthauses“ (S. 363) zu Stuttgart.

Reicher entfaltete die Malerei der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts sich an einigen deutschen Fürstenhöfen. An der Spitze der Bewegung stand der Hof Rudolfs II. in Prag, dessen Kunstbestrebungen schon Schlager untersucht hatte. Aber gerade in Prag sammelten sich vorzugsweise ausländische Maler und Gemälde. Stand im Mittelpunkt des Prager Kunstlebens doch der Antwerpener Bartholomäus Spranger (1546 bis nach 1608), der den Italismus, wie seine zahlreichen mythologischen Bilder, seine „Allegorie auf die Tugenden Rudolfs II.“ von 1592 und sein Selbstbildnis in Wien beweisen, noch mit nationaler Kraft verarbeitete. Leitete ein anderer Antwerpener, Gillis Sadeler (1575—1629), doch von Prag aus den Kupferstich ins Fahrwasser derber, kecker Vervielfältigung berühmter Gemälde. An Spranger aber hatte der Kölner Hans von Aachen (1552—1615) sich angelehnt, den Peltzer ausführlich behandelt hat. Hans von Aachen hatte sich 1574—88 in Venedig und Rom weitergebildet, wandte sich, heimgekehrt, zuerst nach seiner Vaterstadt, die in Sankt Maria im Kapitol ein großes Altarbild mit Stifterflügeln seiner Hand besitzt, arbeitete 1588—96 in München, wo er z. B. für die Michaeliskirche seine empfindungsvolle Kreuzigung und nach 1596 die große, kokette Krönung Marias für die Ulrichskirche in Augsburg malte. Zum kaiserlichen Kammermaler ernannt, schuf er nach dieser Zeit in Prag im Dienste der Kaiser Rudolf II. und Matthias hauptsächlich Bildnisse und mythologische Gemälde. Zu seinen besten Bildnissen gehören die Kniestücke Wilhelms V. von Bayern und seiner Gemahlin im Münchener Schlosse und das Bildnis Rudolfs II. in Laxenburg. Von den allegorischen und mythologischen Darstellungen des Meisters seien der Sieg der Wahrheit in Schleißheim, Jupiter und Antiope (Abb. 206) und Ceres und Bacchus mit dem früchtetragenden Knaben in Wien genannt. Die sitzende Ceres ist mit ihren maßlos ausgebildeten Hüften ein Musterbeispiel der willkürlichen, aber einem Gedanken dienenden Behandlung der menschlichen Leibesformen, die man in der Regel als Manier bezeichnet, während unsere Jüngsten sie als „Herrschaft des Geistes über die Natur“ gelten lassen. Bei Hans von Aachen wechselt, wie Peltzer schreibt, „krasser Realismus mit dem Kultus der schönen Form, Lüsternheit mit inbrünstiger Ekstase, wilde Bewegung mit gemessener Ruhe, farbige Helligkeit mit tenebrosem Kolorismus. Alles das läuft nebeneinander her. Eine Entwickelungslinie ist kaum zu zeichnen.“ Wohl auch ein Schüler Hans von Aachens war jener Baseler Joseph Heintz (1564—1609), der noch ein Jahr früher als Hans, 1591, zum Kammermaler Kaiser Rudolfs in Prag ernannt wurde. Näheres über ihn hat Haendcke beigebracht. Gerade Heintz, der, wie Hans von Aachen, zu den angesehensten Künstlern seiner Zeit gehört, wußte seine in Italien geglättete und verallgemeinerte Formensprache mit tüchtigem technischen Geschick zu handhaben und großen Beifall mit seinen akademisch „korrekten“ Bildern vom Schlage des Dianabades in Wien zu erwerben, denen seine Bildnisse, wie das Rudolfs II. in Wien, gesünder und frischer gegenüberstehen. Auch der Dritte im Bunde der rudolfinischen Kammermaler, Matthäus Gundelach oder Gondolach aus Hessen (gest. 1653), der nach Heintz' Tode, dessen Witwe er heiratete, 1609 Kammermaler wurde, wird als Schüler Hans von Aachens bezeichnet. Paul Bergner hat sich neuerdings mit ihm beschäftigt. Beglaubigte Werke seiner Hand, wie die Vermählung der hl. Katharina von 1614 in Wien, sind selten. Entwickelungsgeschichtlich gefördert haben diese Maler nichts.

Die Dresdener Hofmaler dieser Zeit, wie Cyriakus Reder (gest. um 1594) und Zacharias Wehme (gest. 1606), neben denen „der Fürstenmaler“ Hans Krell von Leipzig (erwähnt 1531—65) und der vielseitige Braunschweiger Heinrich Goebig (1531—1606) arbeiteten, stehen, weniger von der italienischen Weise berührt, unter dem Einfluß der Wittenberger Schule Cranachs (Bd. 4, S. 513), deren dünnes, unerquickliches Deutschtum sie erbten.

Um so italienischer empfand man am Münchener Hofe unter Albrecht V. und Wilhelm V., deren Kunstbestrebungen sich immer noch deutlich in Sigharts älterem Buche, vor allem aber in den neuen Schriften von Zimmermann und von Bassermann-Jordan widerspiegeln. Einerseits finden wir in Bayern die unverfälschteste italienische Ausstattungskunst auf deutschem Boden, anderseits aber auch die besten Kräfte des nordischen Italismus. War die Residenz in Landshut schon 1536—43 im wesentlichen von Italienern ausgemalt worden (Bd. 4, S. 490), so traten in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts auch hier in Italien gebildete Niederländer in den Vordergrund. Neben und über dem echten Südländer Antonio Ponzano, der sich auch als Meister der berühmten Grottesken des Fuggerhauses zu Augsburg (Bd. 4, S. 461) bezeichnet hat, erschien in der Burg Trausnitz bei Landshut jetzt der bedeutende Holländer Friedrich Sustris (1524—91; vgl. S. 369), der in Florenz Schüler Vasaris gewesen war. Nach seinen Entwürfen malten Ponzano und der jüngere Bocksberger hier 1577—80 die mythologischen Gemälde des Rittersaales, die an die Schule Vasaris anklingen. Friedrich Sustris und sein jüngerer Zeitgenosse Pieter de Witte von Brügge (1548—1628), genannt Candido (S. 370), der nach ihm Vasaris Schüler wurde, arbeiteten dann zusammen an der reichen und geschmackvollen Ausschmückung des Antiquariums und der Grottenhalle (S. 369) der Münchener Residenz, die Candido, über den Rée ein Buch geschrieben hat, bis 1620 neben anderen Arbeiten vollendete. Sustris und Candido trugen den italienischen Stil Vasaris in niederländischer Auffassung nach München. Unzweifelhaft gehörten auch sie zu den sogenannten „Manieristen“; aber ihre Manier ist mit so viel selbständigem Können verbunden, daß ihre besten Schöpfungen uns heute noch einigermaßen überzeugen.



Abb. 206. Jupiter und Antiope. Gemälde Hans von Aachens in der Galerie des vormaligen Hofmuseums in Wien. Nach Photographie der Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G. in München.

Unter den Deutschen, die vom Münchener Hof beschäftigt wurden, fanden wir (Bd. 4, S. 490) den Salzburger Hans Bocksberger den Älteren, der wahrscheinlich der Vater des jüngeren Fassadenmalers dieses Namens war. Dieser jüngere, Johann Melchior Bocksberger, der manchmal als Hans, manchmal als Melchior Bocksberger bezeichnet wird (geb. um 1540 in Salzburg, gest. 1589 in Regensburg), hatte in München schon 1560 das nicht erhaltene Lusthaus Albrechts V. mit 13 mythologischen Deckenfresken, später im Fuggerhaus zu Augsburg Wandbilder aus der Geschichte Barbarossas, 1579 verschiedene Wand- und

Deckenbilder im Rittersaal der Burg Trausnitz gemalt, war in diesem Jahr aber schon in Regensburg ansässig, wo er unter anderem 1573 den Marktturm, 1574 die Schauseite des Rathauses und 1587 die Ratstrinkstube mit Wandgemälden schmückte. Erhalten haben sich fast nur die Holzschnitte nach Zeichnungen seiner Hand, namentlich in seinen „Newen biblischen Figuren" (1564), seinem „Newe Thierbuch" (1569) und seiner „Römischen Historie" (1570), die Feierabend in Frankfurt verlegte. Sein jüngerer Zeitgenosse, der in Oberitalien gebildete Münchener Hans Donauer der Ältere (um 1521—96), malte schon 1567 den erhaltenen mythologischen Fries im Schlosse zu Dachau, der oberitalienische Einflüsse verrät, 1585 aber die deutschen Städteansichten in den Stichkappen und Fensterleibungen des Antiquariums der Münchener Residenz, durchaus deutsch gesehene Bilder, die für die Geschichte der deutschen Landschaftsmalerei nicht ganz bedeutungslos sind.



Abb. 207. Ruhe auf der Flucht. Gemälde J. Rottenhammers in der Galerie zu Kassel. Nach Photographie von F. Hanfstaengl in München.

Von Bocksbergers Schülern beherrschte nach Hans Muelichs (Bd. 4, S. 490) Tode Christoph Schwarz (1550—92), der sich in Venedig weitergebildet hatte, das bürgerliche Kunstleben Münchens. Sein Bild der Himmelskönigin, früher in der Münchener Pinakothek, beweist, daß die Nachahmung der Venezianer zu einer annehmbareren Manier führt als die Nachahmung der Römer. Sein eigenes Familiengruppenbildnis, das noch in der Pinakothek hängt, aber verrät wieder einmal, daß unselbständige Geschichtenmaler auf dem Gebiete der Bildniskunst, die sie zwingt, sich an die Natur zu halten, zu selbständigen Meistern werden können.

Von Donauers Schülern entwickelte der Münchener Johann Rottenhammer (1564 bis 1625) sich, ebenfalls in Venedig, zu einem der angesehensten deutschen Maler seiner Zeit, dem Peltzer eine eingehende Untersuchung gewidmet hat. Von 1582 bis 1588 arbeitete Rottenhammer bei Donauer in München. Von 1589 bis 1606 hielt er sich in Italien auf, wo er sich in Rom mit Paul Bril (S. 243) und Jan Brueghel dem Älteren (S. 245) befreundete, in Venedig, der Hauptstadt seiner italienischen Wirksamkeit, Tizian, Paolo Veronese und

Tintoretto studierte, sich vor allem jedoch an Palma Giovine (S. 84) anschloß. Heimgekehrt, ließ er sich 1606 in Augsburg nieder, wo er ansässig blieb. Rottenhammer malte vorzugsweise kleine Bilder auf Kupfer-, oft auch auf Holztafeln, selten nur große Bilder auf Leinwand. Religiöse, mythologische und allegorische Darstellungen waren sein Gebiet. Die Nachahmung Tintorettos, Veroneses und Palma Giovines, deren Typen er in den kleinen Maßstab übertrug, gibt seinen Bildern ein venezianisches Gepräge, das jedoch durch die Einmischung der landschaftlichen Auffassung Brils, Balens und Jan Brueghels, mit dem er einige Male zusammen arbeitete, ein besonderes Ansehen erhält. Seine frischesten Bilder, wie das Ecce homo und das Parisurteil von 1597 im Louvre, das Jüngste Gericht von 1598 in München, das von Rudolf II. bestellte Göttermahl von 1600 in Petersburg, Mars und Venus von 1604 in Amsterdam und die Ruhe auf der Flucht von 1605 in Kassel (Abb. 207), sind in Venedig entstanden. In seiner Augsburger Zeit zehrte er, hohe Preise fordernd und erhaltend, von dem in Italien gesammelten künstlerischen Kapital, das sich allmählich verflüchtigte. Reizvoll ist noch die Flucht nach Ägypten von 1607 in der Galerie Nostitz in Prag, schwächer schon die Anbetung der Hirten von 1608 in Wien. Im Jahre 1609 führte er im Bückeburger Schloß Deckenbilder für Ernst von Schaumburg aus. Peltzer wird recht haben, daß die vier Elemente an der Decke des goldenen Saales, denen man ansieht, daß der Meister nicht an raumkünstlerische Aufgaben gewöhnt war, von ihm herrühren. Seine späteren Bilder hat er wohlweislich nicht mit der Jahreszahl versehen. Den Wechsel auf seinen Ruhm, den die Mitwelt zog, hat die Nachwelt nicht eingelöst.

Nur ein wirklich bedeutender, weite Kreise auch außerhalb Deutschlands befruchtender Maler dieser Zeit, der vorübergehend auch Rottenhammers Schüler in Venedig war, der schon genannte Frankfurter Adam Elsheimer (1578—1610), hat sich aus der Niederung der deutschen Kunstübung der letzten Jahrzehnte vor dem Dreißigjährigen Kriege zu den Höhen echter Kunst erhoben; nur in kleinen Bildern freilich auch er, aber in kleinen Bildern, die von innerer Größe erfüllt sind. Außer Bode hat besonders Weizsäcker sich seiner angenommen. Adam Elsheimers Lehrer Philipp Uffenbach (1566—1636) zu Frankfurt, dem Donner von Richter gerecht geworden, ein Enkelschüler Grünewalds (Bd. 4, S. 503), war ein wirklich auf deutschem Boden erwachsener Übergangsmeister, dessen erhaltene Bilder, wie die klagende Maria (1588) der Sammlung Holzhausen und die Himmelfahrt Marias (1599) im Städtischen Museum zu Frankfurt, keineswegs unbedeutende Nachzügler der herben altdeutschen Richtung der guten Zeit sind. Außerdem scheint vom benachbarten Frankenthal aus der Landschafter Peter Schoubroeck (S. 243) Elsheimer beeinflußt zu haben. Die frühen Frankfurter Buchradierungen seiner Hand, die Weizsäcker 1911 nachgewiesen hat, erheben sich noch nicht über die Handwerksmäßigkeit mitstrebender Berufsgenossen; 1598 treffen wir ihn in München; 1599 arbeitet er bei Rottenhammer in Venedig; 1600 zieht er in Rom ein, wo er seinen neuen, Aufsehen erregenden Stil rasch zur Vollendung brachte. Elsheimers Art, in kleinen Bildern ein völliges Gleichgewicht zwischen den Figuren und der Landschaft oder dem Innenraum herzustellen, die einzelnen Menschen- und Baumgruppen plastisch abzurunden und doch malerisch der Gesamterfindung einzuordnen, die Bildwirkung aber gerade durch sonniges Landschaftslicht oder helldunkles Binnenlicht zu erzielen, ist sein eigenstes Eigentum, wenngleich die Keime seiner Lichtbehandlung sich durch Uffenbach bis auf Grünewald zurückverfolgen lassen, seine landschaftliche Haltung aber, so neu sie erscheint, doch durch Peter Schoubroeck, Jan Brueghel den Älteren und Bril, auf den sie zurückwirkte, vorbereitet ist.

Als Elsheimers früheste künstlerische Radierung, die schon ein gutes Stück seiner Eigenart entfaltet, dürfen wir mit Weizsäcker das sinnige Blatt der Dresdener Sekundogenitur-Sammlung ansehen, das Joseph mit dem kleinen Jesusknaben an der Hand durch eine baumreiche Landschaft wandernd zeigt. Sein frühestes erhaltenes Ölgemälde aber scheint die früher von Bode bezweifelte Landschaft mit der Predigt des Täufers in München zu sein, in deren landschaftlicher Auffassung sich jener niederländische Einfluß widerspiegelt. Dieses Bild und das ebenfalls frühe Opfer der Lystra im Städelschen Institut sind noch zeichnerischer und trockener behandelt als die Bilder seiner reifen Zeit, die sich besonders durch ihren fetten, schmelzartigen



Abb. 208. Jupiter bei Philemon und Baucis. Gemälde von Adam Elsheimer in der Gemäldegalerie zu Dresden. Nach Photographie der Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G. in München.

Farbenauftrag von den früheren unterscheiden. Die Münchener Pinakothek bleibt auch, nachdem die „Jagd nach dem Glück" nur als Kopie nach Elsheimer von Nikolaus Knüpfer erkannt worden, besonders reich an Werken seiner Hand. Als Nachtstücke sind der „Brand von Troja" und die feingestimmte Mondscheinlandschaft mit der „Flucht nach Ägypten" hervorzuheben, als Tagesbilder sind der „Martertod des hl. Lorenz" und ein kleines Landschaftsidyll zu nennen. Bedeutender aber sind auch nach Ausscheidung des Josephbildes, das wir Moyaert (S. 318) zurückgeben mußten, die Dresdener Bilder des Meisters: „Jupiter bei Philemon und Baucis" (Abb. 208), das Elsheimers Kunst, helldunkle Innenräume zu malen, und die „Flucht nach Ägypten" (Abb. 209), das seine Art, die Landschaft sonnig zu durchlichten, von ihrer besten Seite zeigt. Auch die „Jugend des Bacchus" in Frankfurt schließt sich würdig an. Einen größeren Einfluß als durch seine deutschen Nachahmer gewann Elsheimer durch seinen holländischen

Stecher Hendrik Goudt (1585—1630) und durch die niederländischen Maler, wie Teniers, Moyaert, Poelenburgh, und namentlich Rembrandts Vorgänger Pynas und Lastman, die die von ihm ausgegangenen Anregungen verarbeiteten. Unzweifelhaft aber hat seine stilisierende Abrundung der Baumkronen, seine formenklare Verteilung der Massen und seine festumgrenzte Einführung des Lichtes auch auf Claude Lorrain, den großen lothringisch-römischen Landschafter (S. 185), zurückgewirkt, der fast ein Menschenalter jünger war als Elsheimer. Bei aller seiner Vorliebe für Italien und dessen Kunst blieb Elsheimer ein selbst empfindender, alle Anregungen neu gestaltender deutscher Meister. Adamo Tedesco nannten auch die Italiener ihn.



Abb. 209. Die Flucht nach Ägypten. Gemälde A. Elsheimers in der Gemäldegalerie zu Dresden. Nach Photographie von F. Hanfstaengl in München.

Nach Elsheimer ist auch im vollen 17. Jahrhundert kein selbständiger Aufschwung der deutschen Malerei mehr bemerkbar. Die begabtesten deutschen Maler dieser Zeit hatten ihre Kunst von Ausländern gelernt und übten sie auch im Auslande aus. Brachten es, wie wir gesehen haben, in Holland doch Meister wie Knüpfer von Leipzig, Flinck von Kleve, Netscher von Heidelberg und Bakhuysen von Emden, in England Meister wie Gottfried Kniller (Sir Godfrey Kneller, S. 221) aus Lübeck zu Ansehen und Vermögen, und hatte Elsheimer seinen Wohnsitz doch schon um 1600 nach Rom verlegt! Anderseits fanden Scharen auswärtiger, namentlich niederländischer Maler zweiten Ranges an den deutschen Fürstenhöfen willige Aufnahme und lohnende Beschäftigung. Über die mittelmäßigen oder doch unselbständigen holländischen Bildnis-, Blumen- und Deckenmaler, die Berliner Hofmaler wurden, hat Seibel berichtet. In

Prag teilten sich Belgier, wie Bartholomäus Spranger (1546—1626), Roelant Savery (1576—1639; S. 246) und der Rubensschüler Franz Luycx oder Leux (1604—68), den Ebenstein gewürdigt hat, mit Italienern vom Schlage Canlassis (S. 60) in die Gunst des Hofes. In Heidelberg wirkten Niederländer wie Wallerant Vaillant (S. 266) und Gerrit Berckheyde (S. 315), in Düsseldorf, das von Holland leicht zu erreichen war, arbeiteten wenigstens vorübergehend die berühmtesten akademischen Glattmaler, wie Eglon van der Neer (S. 339) und sein Schüler Adriaen van der Werff (S. 356), aber auch Stilleben- und Blumenmaler von der Bedeutung des Jan Weenix (S. 297) und der Rachel Ruysch (S. 338). Selbst die tüchtigsten Kupferstecher, die damals in Deutschland lebten, waren Niederländer von Geburt, wie der Antwerpener Ägidius Sadeler in Prag (um 1570—1629), der sich durch seine Stiche nach alten Meistern auszeichnete, oder doch ihrer künstlerischen Erziehung nach, wie die berühmten Porträtstecher Lukas Kilian (1579—1637) und Wolfgang Kilian (1581—1662) in Augsburg. Baseler war Matthäus Merian (1593—1650), der in Frankfurt die berühmte Länderbeschreibung mit Abbildungen versah; sein Hauptschüler, der Prager Wenzel Hollar (1607—77), der, wie Lippmann es ausdrückt, „mit sehr feiner Nadel, in sammetartiger Weiche der Schatten und angenehmer Haltung" nahezu 3000 Blätter radiert hat, verlegte den Schwerpunkt seiner Tätigkeit nach London. Straßburger aber war der tüchtige, ziemlich selbständige Bildnisstecher Johann Adam Seupel (1662—1717), dem Hermann Hieber ein feinfühliges Büchlein gewidmet hat. Vor allem verdient hervorgehoben zu werden, daß Deutsche immerhin aufs engste mit der Entwickelung der Radierung zur Schwarz- oder Schabkunst (S. 266) verknüpft waren. Ihr Erfinder Ludwig von Siegen (1609 bis nach 1671) war, wie Seidel gezeigt hat, von deutschen Eltern in Utrecht geboren, vertraute sein Geheimnis (um 1654) aber auch in Deutschland dem Prinzen Ruprecht von der Pfalz (1619—82), der es nach den Niederlanden und nach England trug, und dem Theodor Kaspar von Fürstenberg (gest. 1675) an, der es in Deutschland verbreitete.

Nur zwei deutsche Maler des vollen 17. Jahrhunderts, ein Münchener und ein Frankfurter, verdienen, ohne wirkliche künstlerische Größen zu sein, herausgehoben zu werden. Der Münchener, der sich in Augsburg niederließ, Matthias Kager (1566—1634), war ein Schüler Candidos (S. 401, 413), wurde nach seiner Rückkehr aus Italien Hofmaler Maximilians von Bayern, zog sich aber bald ganz nach Augsburg zurück, wo er es bis zum Bürgermeister brachte. Er war ein gewandter Maler und Radierer, der den nordisch-italienischen Durchschnittsstil ohne ausgesprochene Eigenart handhabte. Wahrscheinlich geht die Ausstattung der Augsburger Rathaussäle auf ihn zurück. Als eines seiner bedeutendsten Altarbilder sei sein Andreasbild (1627) in der Martinskirche zu Landshut genannt. Der Frankfurter, der sich wenigstens zeitweilig in Nürnberg niederließ, Elsheimers Landsmann Joachim von Sandrart (1606—88), hat sein Leben lang mit der Feder und mit dem Pinsel in der Hand mannhaft für die Erhaltung des deutschen Kunstlebens gekämpft. Sein großes Schriftwerk, die „Teutsche Academie", das von Sponsel gründlich untersucht worden, hat trotz seiner Schwächen viel dazu beigetragen, daß die Deutschen als Kunstvolk anerkannt blieben. Als Kupferstecher war Sandrart Schüler jenes Ägidius (Gillis) Sadeler (S. 412) in Prag, als Maler Schüler des Gerard Honthorst (S. 294) in Utrecht, und als ausübender Künstler ist er in Italien, wo er seine Ausbildung vollendete, in Frankfurt, in Amsterdam, auf seinem bayrischen Gute Stockau, in Augsburg und in Nürnberg, wo er starb, tätig gewesen. Als Maler schwankte er zwischen italienischen Einflüssen, die er in der Geschichts- und Geschichtenmalerei bevorzugte,

und niederländischen Anempfindungen, die seine Bildnismalerei beherrschten, bewahrte sich daneben aber doch auch eine gewisse zugreifende deutsche Art. Paul Kutter, der seine künstlerische Tätigkeit liebevoll geschildert hat, zählt hundert erhaltene Bilder seiner Hand. Kirchenbilder hat Sandrart namentlich für Süddeutschland und Österreich gemalt; und die süddeutschen Sammlungen enthalten auch die meisten seiner umfangreichen Darstellungen aus weltlichen Stoffgebieten. Seine lebensgroße italienische Fischhändlerin (1644) in Braunschweig nimmt unter seinen Werken eine Ausnahmestellung ein. Am anziehendsten sind seine Bildnisse. Er brauchte nur seine beiden mächtigen Bildnisgruppen, das Schützenstück des Kapitäns Bicker (1638) in Amsterdam, das trotz seiner etwas gesuchten Anordnung der Schützen um die Büste der französischen Königin neben den Meisterwerken des Reichsmuseums standhält, und sein großes Gesandtenmahl des Nürnberger Friedenskongresses (1650) im Nürnberger Rathaus gemalt zu haben, um als bedeutendster Maler seiner Art in Deutschland zu erscheinen. Das frühere Amsterdamer Bild ist frischer und wärmer in der Färbung und malerisch kräftiger in der Durchführung als das spätere Nürnberger Gemälde, das härter und dünner im Vortrag, jedoch entschiedener im Helldunkel ist, aus dem die blau gepolsterten Stühle hervorstechen. Gute Einzelbildnisse Sandrarts sind sein weibliches Bildnis in München und sein stramm in ganzer Gestalt von vorn zwischen Vorhang und Landschaft gestellter Bürgermeister Johann Maximilian zum Jungen im städtischen Geschichtsmuseum zu Frankfurt. Als Geschichtenmaler lernt man ihn am besten durch seine Bilder von 1648 in Wien kennen. Aber wir dürfen uns doch nicht verhehlen, daß auch Sandrarts beste Gemälde nicht die künstlerische Überzeugungskraft selbständiger Meisterwerke besitzen.

Die übrigen deutschen Maler des 17. Jahrhunderts können hier nur gruppenweise zusammengefaßt werden. Die Darmstädter Ausstellung von 1914, die Biermann mustergültig veröffentlicht hat, hat manche von ihnen zu größeren Ehren gebracht, einige neu ans Licht gezogen, unsere Gesamtauffassung von ihnen aber nicht verändert.

Die Süddeutschen pilgerten meist nach Italien, um sich der herrschenden Barockkunst der „Eklektiker" nachempfindend anzuschließen. Zu ihnen gehört auf dem Gebiete der großen „Historienmalerei" der Württemberger Johann Heinrich Schönfeld (1609—75), der in Augsburg zahlreiche katholische Altarbilder für süddeutsche Kirchen und ebenso zahlreiche weltliche Gemälde für süddeutsche Schlösser malte, zu ihnen der berühmte Prager Carl Screta, Ritter Sjotnowsky von Zaworzitz (um 1605—74), dessen zahlreiche Bilder in Kirchen Böhmens, im Rudolphinum zu Prag und in der Dresdener Galerie durch ihren lahmen Eklektizismus die ziemlich abfällige Beurteilung seiner Kunst durch seinen eigenen Biographen Pazaurek rechtfertigen. Zu den Süddeutschen gehören aber auch der Münchener Karl Loth (1632—98), Carlotto genannt, der hauptsächlich in Venedig wirkte, und seine in Wien lebenden Schüler, wie Johann Franz Michael Rottmayr (1660—1730), der viele farben- und formenöde Bilder für österreichische Kirchen und Schlösser malte, und der Tiroler Peter Strudel von Strudendorff (1660—1719), der seit 1689 Hofmaler war und 1692 in Wien eine private „Akademie" zur Verbreitung seiner weichlichen Kunst gründete. Ein angesehener vielbeschäftigter Augsburger Bildnismaler aber war Johann Ulrich Mayr (1640—1709), dessen Bildnis des bayrischen Herzogs Maximilian Philipp aus dem Besitze des vormaligen Königs von Sachsen auf der Darmstädter Ausstellung durch die unmittelbare Erfassung der Persönlichkeit und die treffliche Ausführung der reichen, beinahe weibisch wirkenden Tracht des Dargestellten auffiel.

Als Landschafter italienischer Richtung arbeiteten Johann Frans Ermels (1621 bis 1699), der den Umweg über Jan Both (S. 296) in Utrecht nahm, und Willem van Bemmel (1630—1708), der geborener Utrechter war, vorzugsweise in Nürnberg, Christian Ludwig Agricola von Regensburg (1667—1719), dessen beleuchtungsreiche Landschaften man am besten in Schwerin kennenlernt, in Augsburg, Joachim Franz Beich (1665 bis 1748), ein verwandter Meister, dessen Radierungen geschätzt werden, in München.

Als Tiermaler schloß Johann Heinrich Roos von Ottersberg (1631—85), der in Frankfurt wirkte, sich den italienisch gerichteten Niederländern vom Schlage Berchems (S. 302) an, während sein Sohn Philipp Peter Roos (1681—1705), genannt Rosa di Tivoli, nach Rom übersiedelte, wo er kräftig-dekorative, oft nachgedunkelte, zum Teil lebensgroße Hirten- und Herdenbilder, wie man sie in Dresden sieht, malte. Der Hauptdarsteller der jagdbaren Tierwelt war Karl Andreas Ruthart, den Frimmel geschildert hat. Wir wissen nur, daß Ruthart, obgleich er 1663—64 vorübergehend Mitglied der Antwerpener Gilde war, meist in Deutschland und in Italien arbeitete. Seine lebendig gezeichneten, aber ziemlich hart in gelbgrauem Tone gemalten Jagdstücke und Tierkampfbilder sind besonders in den österreichischen Sammlungen reichlich vertreten; ihrer sieben befinden sich z. B. in der Galerie Liechtenstein, ihrer zwölf, nach Wastler (1888), in Grazer Privatbesitz. Charakteristisch sind auch sein „Kampf zwischen Bären und Hunden" in Dresden und sein „Edelhirsch, von einem Leoparden zerrissen" im Palazzo Pitti zu Florenz. Auf anderem Boden steht Georg Philipp Rugendas (1666—1742), der Augsburger Meister, der in Schlachten- und Reiterbildern namentlich Courtois (S. 180) zum Vorbild nahm, sich aber als selbständiger Erfinder und guter Zeichner erwies. Berühmt sind seine Radierungen und Schabkunstblätter. Seine Gemälde, die etwas schwer getönt sind, lernt man am besten in Braunschweig und in Hampton Court kennen. Der Hamburger Franz Werner Tamm, genannt Dapper (1658—1724), endlich, der sich in Italien weiterbildete, um sich in Wien niederzulassen, malte mit weichem Pinsel lebendes und totes Geflügel von mehr raumschmückender als unmittelbarer Wirkung.

Zu den Holländern zog es namentlich die norddeutschen Maler. An der Spitze der deutschen Rembrandtschüler, die nach Deutschland zurückkehrten, stehen die beiden Niedersachsen Paudiß und Ovens. Christoph Paudiß (um 1618—67) arbeitete nach seiner Rückkehr eine Zeitlang in Dresden, eine Zeitlang in Wien, schließlich als Hofmaler des Herzogs Albrecht Siegmund in Freising, wo er starb. Seit wir die farbenfeine „Urkunde" in Dresden aus der Reihe seiner Schöpfungen streichen mußten, um sie Gelder (S. 331) zurückzugeben, und ihm auch der Münchener „Lautenschläger" genommen wurde, bilden seine Porträtgestalten und sittenbildlichen Darstellungen in Dresden, Wien und Schleißheim, denen sich das Stilleben von 1660 in Petersburg anschließt, eine ziemlich einheitliche Reihe keineswegs charakterlos aufgefaßter, aber etwas verblasen gemalter, von grauem Helldunkel durchflossener Bilder. Jürgen oder Jurian Ovens (1623—79), den Dora Schnittger hervorgezogen hat, war Schleswiger, und seine meisten Bilder, deren beste Rembrandt näher stehen als die des Paudiß, befinden sich nördlich der Elbe. Sein Familienbildnis in Haarlem von 1650 ist freilich noch glatter als die späten Bilder Bols. Am besten sind die „Hochzeit Karls X. von Schweden (1654)" in Stockholm und das Regentenstück von 1656 in Amsterdam, das mit seinen schwarz gekleideten Regenten an rot bedecktem Tisch wie ein Vorklang von Rembrandts freilich wärmeren und kraftvolleren „Staalmeesters" von 1661 wirkt. Zu Ovens späteren,

dünner und einförmiger werdenden Werken gehören der „Sieg des Christentums" (1664) im Dom zu Schleswig und die „Beweinung Christi" (1675) in der Kirche zu Friedrichsstadt.

Begabter als Paudiß und Ovens war Govert Flinck von Kleve (S. 331), der eben deshalb in Amsterdam festgehalten wurde. Jene erscheinen uns nur, weil sie Rembrandts Anschauung in Deutschland verbreiteten, in diesem Zusammenhang bedeutsamer als er.

In Holland holte sich auch der Königsberger Michael Leopold Willmann (1630 bis 1706) seine Kunst, in der van Dyck freilich fast noch stärker nachwirkt als Rembrandt. Nachdem Willmann Katholik geworden, arbeitete er vornehmlich für Breslau. Seine Vision des hl. Bernhard, sein hl. Gregor und seine Kreuzesabnahme im Schlesischen Museum zeigen ihn als ziemlich großzügigen, empfindsamen und keineswegs stimmungslosen Nachahmer der Niederländer. Seine sinnbildliche Verherrlichung des Großen Kurfürsten im Besitze des letzten deutschen Kaisers ist bei aller Zurückhaltung in den Einzelformen ein hochbarockes Prunkstück lehrreicher Art. Ein Schüler Wouwermans in Haarlem aber war der Hamburger Matthias Scheits (um 1630 bis gegen 1701), der als Maler und Radierer in seiner Vaterstadt wirkte. Lichtwark hat ihn in einem besonderen Büchlein herausgestrichen. Seine breit und bräunlich gemalten, meist unmittelbar und natürlich gesehenen Bilder stellen alle erdenklichen Vorgänge im Freien, Gesellschaftsszenen, Soldatenstücke, Bauerngeschichten, gelegentlich auch biblische Vorgänge und Bildnisse dar. Lichtwark hat die meisten seiner erhaltenen Bilder in der Hamburger Kunsthalle zu vereinigen verstanden. Ihre Bedeutung liegt gerade darin, daß Scheits vorzugsweise einheimische, hamburgische Stadt- und Landsitten schildert und Typen und Trachten aus dem Holländischen ins Plattdeutsche übersetzt.

Unter den norddeutschen Bildnismalern dieser Zeit sind namentlich zwei Danziger zu nennen, deren tüchtiger, aber unselbständiger Vorgänger, Anton Möller von Königsberg (um 1563—1611), neuerdings von Gyßling und von Ehrenberg gewürdigt worden ist. Der ältere von ihnen, Daniel Schulz von Danzig (1615—83), über den Cuny geschrieben hat, war in Breslau und Paris gebildet, ließ sich aber auch durch Rembrandt beeinflussen. Als sein Hauptwerk gilt das fremdländisch dreinblickende Gruppenbildnis einer vornehmen Tatarenfamilie in Zarskoje Selo bei Petersburg; frischer aber ist sein Bildnis einer Wildbrethändlerin in Stockholm, überzeugender sein Bildnis des Constantin von Holten im Danziger Stadtmuseum. Der jüngere, Andreas Stech von Stolp (1635—97), der annehmbare Altargemälde für die Kirchen zu Danzig, zu Oliva und zu Pelplin schuf, malte vor allem feinfühlige, im Danziger Stadtmuseum reichlich vertretene Bildnisse, von denen der Spaziergang von Patriziern vor den Toren Danzigs im Sinne der kleinen Freiluftbildnisse de Keysers (S. 316) von besonders kühlem, feinem Reize ist.

Als Blumen- und Früchtemaler schloß der Gotenburger Ottomar Elliger (1633—79), der seit 1670 Hofmaler in Berlin war, sich an den Antwerpener Daniel Seghers, schloß der Frankfurter Abraham Mignon (1640—79), der Jan Davidsz de Heems (S. 297) Schüler in Utrecht war, sich der holländischen Schule an. Mignon arbeitete hauptsächlich in Frankfurt. Wenn wir die Sorgfalt der Naturbeobachtung und der Malweise seiner Bilder hervorheben, so dürfen wir doch nicht vergessen, wie hart und kalt sie neben ihren Vorbildern erscheinen.

Seine Art ist bezeichnend für die ganze deutsche Malerei des 17. Jahrhunderts. Sie ist Kunst zweiter und dritter Hand. Von dem einzigen Elsheimer abgesehen, der sich gleich an der Schwelle des Jahrhunderts erhebt, hat keiner der Genannten nach Rottenhammer eine entwickelungsgeschichtliche Bedeutung, die über das Weichbild seines Wohnsitzes hinausgriffe.

Ein wesentlich verändertes Bild bietet die deutsche Malerei dann in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts namentlich dort, wo sie sich im Anschluß an die Kirchen- und Schloßbaukunst, diese ergänzend und erfüllend, zu hochbarocker Ausstattungskunst entwickelt. Die Deckenmalerei dieses Zeitraums spielt, nach Italien, in keinem anderen Lande eine solche Rolle wie in Deutschland. Eine umfangreiche, flotte, vornehmlich durch italienische Vorbilder beeinflußte Kuppel-, Decken- und Altarmalerei entfaltete sich namentlich im katholischen Süddeutschland im Anschluß an die großartigen Kloster- und Kirchenbauten (S. 391 ff.) der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Überzeugende perspektivische Künste, überraschende Licht- und Schattenwirkungen, blühende, von Jahrzehnt zu Jahrzehnt jedoch blasser und lichter werdende Farbenzusammenstellungen zeichnen diese Malereien aus, die manchmal in echt barocker Art über ihre Rahmen hinausgreifen und in der Zeichnung ihrer Umrisse fast immer über die Bescheidenheit der Natur hinausgehen, aber den natürlichen Reiz der Barock- und Rokokozierkunst einbüßen, wo sie sich unter dem Einfluß neuer Lehren bemühen, sich zu bescheiden.

Am Anfang des Jahrhunderts gab Andrea Pozzo (S. 70), der auch auf deutschem Boden gearbeitet hatte, mit seinen mächtigen, den inneren Aufbau der Kirche fortsetzenden gemalten Architekturgerüsten, später gab Tiepolo (S. 85), der eine seiner Hauptschöpfungen in Würzburg hinterließ, mit seinen locker und leicht im leeren Himmelsraum verteilten Gestalten den Ton an.

Die Führung in dieser süddeutschen Ausstattungsmalerei hatten, vielfach ineinandergreifend, Bayern und Tirol. In Tirol, dessen barocke Deckenmalerei Hammer ausführlich beschrieben hat, waren auf diesem Gebiete schon im 17. Jahrhundert die Mitglieder der begabten Künstlerfamilie Schor in engster Fühlung mit Italien vorangegangen. Namentlich Johann Paul Schor, der 1615 in Innsbruck geborene, 1674 in Rom gestorbene Meister, hatte in der ewigen Stadt im Anschluß an Pietro da Cortona (S. 69) einen erheblichen Anteil an dem zierkünstlerischen Teil der Wand- und Deckenmalereien im Quirinal, in Castel Gandolfo, im Vatikan und vor allem im Palazzo Colonna. Sein Bruder und Schüler Egidius Schor (geb. 1627) aber kehrte schon 1666 nach Tirol zurück und malte Altarblätter für verschiedene Kirchen Süddeutschlands. Die Art seiner hochbarocken Deckenmalerei kennzeichnet z. B. die Decke der rechten Chorkapellen der Stiftskirche zu Stams. Einer zweiten weitverzweigten Innsbrucker Künstlerfamilie entstammte Johann Joseph Waldmann (gest. 1712), durch den das „barocke Großdeckenbild" in Tirol allgemein zur Geltung kam. Das figurenreiche ovale Kuppelbild der Servitenkirche zu Rattenberg (Abb. 210; 1709—11) ist ganz barock, noch ohne Anflug von Rokoko. Als Nachahmer, wenngleich als ziemlich schwächlicher Nachahmer Pozzos, erscheint auch auf dem Gebiete der Malerei der bayrische Meister Hans Georg Asam (um 1649—1711; S. 391), der schon 1683 die Fresken aus dem Leben Christi in der Klosterkirche zu Benediktbeuren, 1686—94 die der Klosterkirche zu Tegernsee, 1700—1707 die Wandbilder im Schlosse Helfenberg malte, bei Lichte besehen aber trotz seiner gewaltigen Architekturmalereien und kühnen Figurenverkürzungen nur als einer der Stammväter dieser Kunstübung auf deutschem Boden Beachtung verdient. Von seinen Söhnen kommt als Freskomaler hauptsächlich Cosmas Damian Asam (1686—1739; S. 391) in Betracht, der meistens mit seinem Bruder, dem feinfühligen Stuckbildner Egid Quirin Asam (S. 391, 406), zusammenarbeitete. Unter seinen Händen erhielt die eingeführte Kunst schon heimischeres und persönlicheres Leben. Zu seinen selbständigsten früheren Werken gehören das Deckenbild mit der Marter des hl. Maximilian in der Schloßkapelle und das Kuppelgemälde mit der Schmiede Vulkans im Treppenhause des Schleißheimer Schlosses. Schon sein Kuppelbild von 1720 in

der Klosterkirche zu Aldersbach grenzt den frei im Himmel spielenden Vorgang unten nur durch die Balustrade ab, die die Decke umzieht. Seine kirchliche Hauptschöpfung sind seine fast allzu flott hingestrichenen Deckenfresken von 1733 in der Jakobskirche zu Innsbruck. Seine letzten und üppigsten Schöpfungen aber befinden sich in der Johanneskirche zu München (1733—35) und in der Klosterkirche zu Weltenburg, wo er starb.

Zu Asams bedeutendsten Schülern gehörte Matthäus Günther oder Gindter (1705 bis 1789), dessen Deckenbilder, die schon den Anschluß an Tiepolo (S. 85) suchen und finden, in leichter, geistreicher Anordnung eine Fülle malerischer Motive ausspielen und durch



Abb. 210. Teil des Kuppelbildes von J. J. Waldmann in der Servitenkirche zu Rattenberg. Aus H. Hammer, „Die Entwickelung der barocken Deckenmalerei in Tirol". Straßburg 1912.

die Umrahmungskünste der berühmten Wessobrunner Stuckbildner (S. 406) zu Hauptschöpfungen jenes deutschen Spätbarocks werden, den einige schon als Rokoko zu bezeichnen lieben. Seine erste große Schöpfung, die 1733 vollendete Decke der Deutschordenskirche zu Sterzing, deren Hauptbild die guten Werke der hl. Elisabeth verherrlicht, wirken noch durch gedrängtere Geschlossenheit. Leichter, tiepolohafter erscheint seine Kirchenkuppelmalerei zu Neustift, die die Weltherrschaft der heiligen Jungfrau darstellt. Zu seinen schönsten Schöpfungen aber gehören die großen Deckenbilder und Altarblätter der Pfarrkirche zu Amorbach (1745—49), die Sponsel ausführlich veröffentlicht hat.

Von den verwandten bayrischen Meistern sei hier nur noch Johann Zick (1702—62) genannt, dessen Deckenbilder in den Schlössern zu Würzburg und zu Bruchsal sich durchaus der Formensprache des „süddeutschen Rokokos" bedienen.. Seine Würzburger Bilder hat Habicht besprochen. Johanns Sohn Januarius Zick, der 1733 in München geborene, 1797 in

Ehrenbreitstein gestorbene kurtrierische Hofmaler aber, der schon bei Mengs (S. 428) in die Schule gegangen war, verpflanzte diesen Stil, klassizistisch durchnüchtert, vollends an den Rhein. Werke seiner Hand sieht man z. B. in der Dreifaltigkeitskirche zu Mannheim, in der Florianskirche und im Residenzschlosse zu Koblenz.

Die meisten dieser bayrischen Maler haben auch Ölgemälde, manche von ihnen haben auch Radierungen hinterlassen. Ihr Stil verkörpert aber überall mehr die durchschnittliche Zeitempfindung als persönliches Lebensgefühl.

Die Weiterentwickelung läßt sich am besten in den österreichischen Alpenländern verfolgen. Die kirchliche und weltliche Deckenfreskenmalerei Österreichs, zu deren Geschichte Hans Tietze wertvolle Entwürfe und Urkunden veröffentlicht hat, wuchs sich in ihren besten Schöpfungen zu einer monumentalen Großkunst aus. Zu den ältesten österreichischen Meistern dieser Art gehört Johann Franz Michael Rottmayr (1660—1730), auf den schon hingewiesen worden ist (S. 419). Er war Schüler Loths in Venedig gewesen. Fest, klar und farbig setzt er seine großen, vollbarocken Deckenbilder hin, von denen die Kuppelgemälde der Peterskirche in Wien sich des größten Ansehens erfreuen. Zu Rottmayrs Schülern aber gehörte Simon Benedikt Faistenberger von Kitzbühel (1693—1759), dem Wolf Hofmann eine Schrift gewidmet hat. Seine älteren Arbeiten schuf er in seiner Vaterstadt, deren Bürgermeister er wurde. Sein Hauptwerk ist der 1727 vollendete Deckenschmuck der Pfarrkirche zu Sankt Johann bei Kitzbühel. Die leichtere Deckenmalerei der Kirche zu Oberndorf folgte 1734. Faistenbergers Stil ist noch üppig und massig, wie der der älteren Barockmalerei. Seine Zeitgenossen waren die drei berühmtesten Wiener Meister dieses Schlages. Daniel Gran (1694—1757), der Schüler Sebastiano Riccis (S. 85) und Solimenas (S. 70), ist der von Winckelmann gepriesene Schöpfer der glänzenden Kuppelmalereien der Wiener Hofbibliothek, der schwellenden Deckengemälde im Lustschlosse Hetzendorf, aber auch mancher Altarbilder, wie der hl. Elisabeth in der Karlskirche zu Wien und des Christus am Ölberg in der Wiener Galerie. Michelangelo Unterberger (1695—1758), der Schüler Piazzettas (S. 85) in Venedig, über den Zimmeter geschrieben, malte hauptsächlich Altarbilder, wie den lichtdurchflossenen Tod Mariä im Dom zu Brixen. Paul Troger aber (1698—1777, nach anderen bis 1762), der sich in Venedig schon für Tiepolos Frühwerke begeisterte, ist als Freskomaler nicht minder berühmt denn als Ölmaler. Zu seinen Frühwerken gehören die 1728 ausgeführten wirkungsvollen Kuppelfresken in der Cajetanskirche zu Salzburg; 1732 schuf er umfangreiche Malereien im Stifte Altenburg; 1732 und 1745 arbeitete er in Melk (S. 398), 1748—50 aber in Brixen, dessen Domfresken, für die er 10000 Gulden erhielt, zu seinen großartigsten Schöpfungen gehören. Im Grunde noch hochbarock, im Sinne der den Raum als solchen erweiternden Kunst Pozzos, sind sie doch schon von dem kühlen, milden Farben- und Lichtglanz Tiepolos durchschillert. Von den bayrischen Deckenmalereien unterscheiden die österreichischen sich äußerlich schon dadurch, daß ihnen die Stuckumrahmungen der Wessobrunner Stuckatorenschule fehlen.

Den Übergang in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts bezeichnen Meister wie Johann Jakob Zeiller (1710—83), der Schöpfer des überaus figurenreichen Kuppelgemäldes der Verhimmelung des hl. Benedikt in der Stiftskirche zu Ettal in Oberbayern, und sein Vetter Franz Anton Zeiller (1716—94), dessen Scheinkuppelhallen in der Seminarkirche zu Brixen (1765) schon ganz in Tiepolos leichterer Art bevölkert sind; und ihnen schließen sich einige Meister eines noch jüngeren Geschlechtes an, die eigentlich schon dem folgenden Zeitraum

angehören, aber des Zusammenhanges wegen besser schon hier eingereiht werden. Zu ihnen gehört der vielgenannte und vielbeschäftigte Martin Johann Schmidt, Kremser Schmidt genannt (1718—1801), den A. Mayer wiedererweckt hat. Der schon eklektisch zerfahrene und klassizistisch verdünnte Stil des Meisters tritt uns am annehmbarsten in seinen Fresken der Stadtpfarrkirche zu Krems, seiner Heimat, entgegen. Zu ihnen gehört Anton Franz Maulpertsch (1724—96), dessen schon ziemlich zahme Fresken in der Piaristenkirche zu Wien immer noch den Einfluß Tiepolos durchblicken lassen. Zu ihnen gehört Joseph Anton Zoller (1730—91), der zwar nicht mehr in Italien war, aber auch noch nicht klassizistisch angekränkelt ist. Dieser bedient sich, wie seine Deckenfresken von 1761 in der Pfarrkirche zu Niedervintl zeigen, zwar noch der gemalten Scheinarchitekturen, spielt aber mit ihnen, so daß sie als solche nicht mehr zur Wirkung kommen. Vor allem aber gehört der Tiroler Martin Knoller (1724—1804), über den Popp ein Buch geschrieben hat, in diese Reihe. Knoller war in Rom schon unter den Einfluß A. R. Mengs' geraten, den wir erst im nächsten Bande kennenlernen werden, durchsetzte aber den akademischen Klassizismus dieses Meisters in seinen zahlreichen Kirchen- und Palastfresken doch immer wieder mit barocken Erinnerungen und einem fröhlichen Rokokoeinschlag. Akademisch wirken noch seine frühen Altarblätter im Kloster Ettal und in der Minervakirche zu Assisi (1764—65). Eine reiche Tätigkeit entfaltete Knoller dann in Mailand. Die Höhe seiner Kunst aber bezeichnen seine Kuppelmalereien in Volders und Ettal, in Neresheim und Gries bei Bozen (1769—73), seine weltlichen Fresken im Bürgersaal zu München (1773) und im Palast Taxis zu Innsbruck. Knoller war ein Meister von ungewöhnlich vielseitigem Wissen und Können, von großer Leichtigkeit des Schaffens und von reinem, wenngleich etwas herkömmlichem Schönheitsgefühl.

Dieser ganzen süddeutsch-katholischen Wand-, Decken- und Altarmalerei gegenüber fehlte es in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts in ganz Deutschland nicht an tüchtigen, meist mit den neu gegründeten Akademien zusammenhängenden Vertretern der weltlichen Tafelmalerei, die jedoch, so annehmbar ihre Nach- und Anempfindung niederländischer und französischer Vorbilder damals gewesen sein mag, zur Weiterentwickelung der deutschen Kunst nur wenig beigetragen haben. Auch die Ausstellungen, die sie, wie die Darmstädter von 1914, vereinigt, und die eingehenden Sonderschriften, die viele von ihnen in den letzten Jahrfünften erhalten haben, täuschen über die geringe Bedeutung dieser Geschichten- und Sitten-, Landschafts-, Schlachten-, Jagden- und Stillebenmaler für die Weltgeschichte der Kunst nicht hinweg. Am besten bestehen noch die Bildnismaler vor dem Urteil der Nachwelt. Hamburg besaß wenigstens in Balthasar Denner (1685—1779) einen eigenartigen Bildnismaler, dessen Gemälde, wenngleich sie dem gegenwärtigen Geschmack wenig zusagen, noch heute in allen vornehmen Sammlungen Europas zu finden sind. Verstand Denner es, die Köpfe der meist als Brustbilder dargestellten Persönlichkeiten mit photographischer Treue zu erfassen, so ging er in der eindringlichen Wiedergabe aller Einzelheiten und Unebenheiten, aller Falten, Flecke und Härchen der Hautoberfläche doch oft über alles malerische Maß hinaus. Nur in seinen besten Bildern, wie der alten Frau von 1721 und dem alten Mann von 1726 in Wien und der alten Frau von 1724 in London, denen sich ein Dresdener Herrenbildnis (Abb. 211) anreiht, erscheint er bei warmer und flüssiger Behandlung als ein Vertreter der Umkehr von leichter Oberflächlichkeit zu treuer Naturbeobachtung.

Auf ganz anderem Boden erwuchs der Ungar Johann Kupetzky (1667—1740), der

sich nach 22jährigem Aufenthalt in Italien zunächst in Wien, dann aber, seines Glaubens wegen, in Nürnberg niederließ, wo er ansässig blieb. Nyari hat ihm eine Schrift gewidmet. Am vorteilhaftesten tritt uns seine breite, farbenschwere, keineswegs posenfreie Bildnismalerei, die den Köpfen ausdrucksvolles Leben verleiht, in seinen sieben Braunschweiger Bildern entgegen. Ein anderer Ungar, Adam von Manyoki (1673—1757), der Largillières (S. 192) Schüler in Paris gewesen war, wurde Hofmaler Augusts des Starken, für den er in Polen und in Dresden malte, wo er starb. Er weiß seine stattlichen Bildnishalbfiguren, deren gespreizte, absichtliche Handbewegungen auffallen, in etwas weichliches Helldunkel zu hüllen und bildmäßig geschickt in den Rahmen zu setzen. Auch ihn lernt man in Braunschweig, aber auch in Dresden, Leipzig und Pest kennen. An Largillière und Rigauds (S. 192) Werken in Paris hatte sich auch der Sachse Joh. Chr. Fiedler (1697—1765) gebildet, der Hofmaler in Darmstadt wurde. Graf Hardenberg hat 1919 ein hübsches Buch über ihn geschrieben. Von Fiedlers zahlreichen lebensvollen Selbstbildnissen gehört das um 1740 gemalte mit der Palette dem Landesmuseum in Darmstadt, das 1745 gemalte mit der Brille dem Goethe-Museum in Weimar. Stimmungsvoll ist sein um 1751 gemaltes, von Musik und Freundschaft durchglühtes kleines Bild „Darmstädter Gesellschaft im Freien" in Darmstadt. In der Schule des älteren, vom Haag nach Schweden ausgewanderten Martinus Mijtens (geb. 1648) in Stockholm aber entwickelte sich George des Marées (1697—1776), der sich in München niederließ, zu einem angesehenen Bildnismaler, der vornehme Haltung mit einleuchtender Natürlichkeit zu verbinden verstand. Paulus hat ihn einer besonderen Schrift gewürdigt. Salbungsvolle Bildnisse seiner Hand findet man z. B. in Augsburg. Mehr an Denners breitere Bilder lehnt Christian Seybold von Mainz (1703—68) sich an, der 1749 Hofmaler in Wien wurde. Seine keineswegs seltenen Bildnisse (z. B. in Wien, Dresden und Stuttgart) zeichnen sich durch die Klarheit ihrer Zeichnung und ihrer Färbung selbst im Helldunkel aus, das er entschieden durchbildet.



Abb. 211. Balthasar Denners Bildnis eines alten Herrn in der Gemäldegalerie zu Dresden. Nach Photographie von F. Hanfstaengl in München.

Die deutschen Landschafter der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts pflegen im unmittelbaren Anschluß an ihre Vorgänger im 17. Jahrhundert italienisch-französischen Anregungen der Poussinschule nachzugehen, diese aber nur in der holländischen Übersetzung der Nachfolge Boths zu verwerten. Der älteste und in manchen Beziehungen bedeutendste von ihnen, Joachim Franz Beich (1665—1746), der in München arbeitete, hatte in Italien nicht nur Claude Lorrain, sondern auch Salvator Rosa schätzen gelernt. Seine oft auf Lichtwirkungen gestellten Landschaften, die man z. B. in Wien, Augsburg, Schleißheim und Braunschweig kennenlernt, sind denen Agricolas (S. 420) verwandt. Agricolas Schüler Christian Hilfgott Brand (1695—1765), der 1751 Akademieprofessor in Wien wurde, gehört, wie schon seine Waldlandschaft in Wien und seine Flußlandschaft in Aschaffenburg zeigen, zu den schlichtesten und unbefangensten Landschaftern dieser Reihe. Philipp Hieronymus Brinckmann (1709—61), der kurfürstlicher Hofmaler in Mannheim war, und Willem van Bemmels (S. 420) Sohn Johann Georg van Bemmel (1669—1723), der in Nürnberg arbeitete,

verdienen wenigstens genannt zu werden. Bedeutender als sie war der Tiroler Anton Faistenberger (1678—1722), der sich in Wien niederließ. Angeblich schloß er sich an Dughet-Poussin an; seine breit hingesetzten, mit schroffen Felsen und bewegten Bäumen ausgestatteten Bilder, wie man sie in Wien, in Dresden, in Innsbruck und in der Galerie Liechtenstein sieht, erinnern aber noch mehr an Salvator Rosa als an Dughet. Dresden besaß in Johann Alexander Thiele (1685—1752), dem Stübel ein großes Werk gewidmet hat, in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts einen selbständigen Landschafts-Ansichtenmaler, der um so mehr hervorgehoben zu werden verdient, als er sogar älter als der ältere Canaletto (S. 89) war. Können seine Bilder sich an malerischem Reiz und künstlerischer Auffassung auch nicht mit denen dieses Meisters messen, so wissen sie, sachlich fesselnd, den Natureindruck doch keineswegs ohne eine gewisse Großzügigkeit festzuhalten. In der Dresdener Galerie befinden sich z. B. Thieles Kyffhäuser von 1748 und das Freiberger Bergwerk von 1748. Endlich darf auch Christian Georg Schütz (1718—91), der zu dem Goetheschen Kreise Frankfurter Maler gehört, nicht vergessen werden. Zwei Ideallandschaften seiner Hand aus dem Gemäldesalon des Grafen Thoranc in Grasse sind ins Goethe-Museum zu Frankfurt gekommen. Seine kleinen sonnigen, etwas kleinlich aufgefaßten Rhein- und Mainlandschaften, die ihrer Zeit sehr geschätzt wurden, sind namentlich in den südwestdeutschen Sammlungen, aber auch z. B. in Kassel, Gotha und Oldenburg vertreten.

Von den Landschafts- zur Schlachten- und von dieser zur Tiermalerei war auch jetzt in Deutschland nur ein Schritt. Die Schlachten- und Tiermalerei blühte neben der raumkünstlerischen Außenwand- und Deckenmalerei und dem Rokoko-Ornamentstich namentlich in Augsburg. Ihr Hauptvertreter war hier Georg Philipp Rugendas (1666—1742), dessen Schlachtenbilder man am besten in Braunschweig und in Hampton Court, aber auch z. B. in Wien, Dresden und Augsburg kennenlernt. Sie bewegen sich geschickt, aber nicht sonderlich selbständig in den Spuren Jacques Courtois'. Berühmt sind seine Radierungen und Schabkunstblätter. Von seinen Schülern ist namentlich August Querfurt aus Wolfenbüttel (1696—1761) zu nennen, der ähnliche Gegenstände wie Wouwerman (S. 308) in meist kleinem Maßstabe ohne die Frische und Feinheit des Haarlemers wiedergab. Er wurde 1752 Ehrenmitglied der Wiener Akademie. Seinen kleinen Bildern begegnet man namentlich in Wien, aber auch in Dresden. Ausschließlich Graphiker, hauptsächlich Radierer aber war Rugendas' Schüler Johann Elias Ridinger (1698—1767), der wilde und zahme, ausländische und einheimische Tiere jeder Art in stolzer Ruhe oder leidenschaftlicher Bewegung so lebendig und ausdrucksvoll wiedergab wie kein zweiter deutscher Meister. Vorwiegend Schlachtenbilder und Landschaften malte auch der Koburger Dismas Dägen (um 1700—1751), der 1731 preußischer Hofmaler wurde. Durch die Unmittelbarkeit seiner Auffassung und Wiedergabe der entscheidenden Züge erregten seine Bilder aus dem Besitze des Freiherrn von Erffa in Koburg Aufsehen auf der Darmstädter Ausstellung von 1914.

Wir brauchen nach diesem Überblick nur noch eine kleine Nachlese an den Hauptkunststätten Deutschlands zu halten. Die Kaiserstadt Wien, deren Kunstakademie 1726 neu eingerichtet worden war, bildete naturgemäß einen künstlerischen Mittelpunkt. Die Kunstakademie erhielt in Jakob von Schuppen (1670—1751), einem Schüler Largillières, einen geborenen Franzosen zum ersten Direktor. Die nächsten Akademiedirektoren aber waren Michelangelo Unterberger, Paul Troger und Martin van Meytens (van Mijtens; S. 426), die wir bereits kennen. Kalte, aber ihrer Zeit berühmte Wiener Tiermaler Brüsseler Abstammung

waren Philipp Ferdinand Hamilton (1664—1750), dessen Tier- und Jagdbeutestücke man z. B. in Wien, München und Weimar sieht, und dessen Bruder Johann Georg Hamilton (1672—1732), dessen nüchterne Pferdebilder in Wien und Dresden, in Berlin und in München zu finden sind. Wiener aber war der Meister kleiner, reich belebter romantischer Landschaften, Franz de Paula Ferg, der unter Thiele in Dresden arbeitete, 1724 aber nach London übersiedelte. In Dresden sieht man sechs kleine Bilder seiner Hand, die nichts besonders Überzeugendes haben. Ein eigenartiger Wiener Maler aber war der Tiroler Johann Georg Plazer (1702—60), der auf Kupferplatten vorzugsweise Geschichten aus der Alten Welt in landschaftlicher Umgebung noch halb im Stil Jan Brueghels und doch bereits von Rokokoempfinden erfüllt malte. Bilder seiner Hand sieht man z. B. in Dresden und in Breslau.

In Prag malte der Prager Wenzel Lorenz Reiner (1686—1743), von dem auch große Altarblätter in Prager Kirchen vorkommen, ohne besondere Eigenart Tier- und Menschenleben im Freien im Anschluß etwa an den Belgier Pieter van Bloemen (S. 274). Bekannt sind seine beiden Bilder römischer Viehmärkte in Dresden. In Prag lebte, wirkte und starb auch Norbert Grund (1714—67), dessen Matejček sich angenommen hat. Grund war Schüler de Paula Fergs. Wie dieser malte er vorzugsweise Volksbelustigungen und Gesellschaftsfreuden, aber auch Vorgänge jeder Art im Freien. Die Landschaften, die leicht und duftig hingesetzt sind, bestimmen oft den Gesamteindruck. Er ist, manchmal an Watteau (S. 196), manchmal an Guardi (S. 91) erinnernd, der „modernste" von allen diesen Meistern. Der Geist des Rokoko lebt und webt in allen seinen Bildern.

In Dresden gelangte die Malerei doch erst durch den Pariser Louis Silvestre den Jüngeren (1675—1760), der 1716 von der Seine an die Elbe berufen wurde, zu einer gewissen Blüte (S. 195, 203). Was er als Wand- und Deckenmaler leistete, leichtflüssig, etwas schal, aber anmutig, zeigen schon seine dekorativen Gemälde im Mathematischen Salon des Zwingers, im Kurländer und im Japanischen Palais. Aber auch der erste Direktor der 1764 neu eingerichteten Kunstakademie, Charles Hutin (1715—76), war Pariser; und ihm folgte der glatte Venezianer Giovanni Battista Casanova (1722—95), neben dem sein Landsmann Bernardo Belotto, genannt Canaletto (1720—80; S. 90), die naturnahen Seiten des italienischen Zeitgeistes vertrat. Daß Dresden übrigens schon vor Belotto einen selbständigen Ansichtenmaler sächsischer Gegenden in Johann Alexander Thiele (1685—1752) besaß, haben wir bereits gesehen (S. 427). Thieles Schüler war der Akademieprofessor Christian Wilhelm Ernst Dietrich oder Dietricy (1712—74) gewesen, der, vielseitig und leichtfertig, nicht nur Bilder jeglicher Art, sondern auch jeglichen Stiles malte und sich in äußerlichster Weise bald an Watteau, bald an Berchem, Poelenburgh oder Ostade, am häufigsten aber an Rembrandt anschloß, der sein Lieblingsmaler war. Schon seine Bilder in der Dresdener Galerie und im Dresdener Schloß zeigen ihn als geschickten Nachahmer ödester Art. Auf Dietrichs Zeitgenossen Anton Kern (1710—47), der in Italien zu einem geschulten akademischen „Historienmaler" ausgebildet worden war, näher einzugehen, haben wir keinen Anlaß. Älter aber als Dietrich und als Kern war der Hofmaler Ismael Mengs (1690—1764) in Dresden, ein französisch geschulter Bildnis- und Kleinmaler, von dessen Hand die Galerie und das Grüne Gewölbe in Dresden zahlreiche Miniaturen besitzen. Der Verfasser dieses Buches hat ihm einen Aufsatz gewidmet. Ismael Mengs Hauptverdienst ist, der Vater des Anton Raphael Mengs gewesen zu sein, den wir an der Spitze des nächsten Zeitraums wiederfinden werden.

In Berlin hob die Malerei im 18. Jahrhundert ihr Haupt noch nicht so selbständig

und gewaltig wie die Baukunst und die Bildnerei unter Schlüter. Zu den Begründern der Kunstakademie, die Friedrich I. hier schon 1694 ins Leben gerufen, gehörte der glatte akademische Holländer Augustin Terwesten der Ältere (1649—1711). Die jüngeren Maler, die die Berliner Akademie während des größten Teiles des 18. Jahrhunderts beherrschten, wie Antoine Pesne (S. 203), der 1723 berufen wurde, Charles Amédée Philippe van Loo (1719 bis nach 1790), der 1751 Hofmaler Friedrichs des Großen wurde, und Blaise Nicolas Lesueur (1716—82), der Pesnes Nachfolger als Akademiedirektor wurde, waren Franzosen von reinstem Wasser. Einer der bedeutendsten preußischen Meister des 18. Jahrhunderts, der glänzende Bildnisstecher und stimmungsvolle Radierer Georg Friedrich Schmidt (1717—75), Friedrichs des Großen Hofkupferstecher, der seine Ausbildung unter Larmessin (S. 194) in Paris vollendet hatte, siedelte, wenigstens zeitweise, nach Paris über.

In München blühte, wie wir gesehen haben, in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts vor allen Dingen die raumkünstlerische Ausstattungsmalerei im Dienste der Kirche. Daneben aber traten hier auch so tüchtige Bildnismaler wie George des Marées und so angesehene Landschafter wie Joachim Franz Beich hervor (S. 426).

Von den damals noch freien Reichsstädten nahm Nürnberg, wo Kupetzky (S. 425) sich niedergelassen hatte, unter der Leitung der weitverzweigten Künstlerfamilie Preisler einen gewissen, aber nicht sehr tiefgreifenden Anteil am deutschen Kunstleben. Johann Daniel Preisler (1666—1737), der sich in Italien „à la mode" gebildet hatte, wurde 1704 Direktor der hier schon 1662 nur als Künstlervereinigung gegründeten Akademie, die unter seiner Leitung zur Lehranstalt wurde; am einflußreichsten wurde er durch das Zeichenbuch, das er herausgab. Johann Daniel Preislers drei Söhne, über die, wie über seinen Schüler Karl Marcus Tuscher, Leitschuh ausführlich berichtet hat, waren hauptsächlich Kupferstecher. Tuscher aber (1705—51) wurde Hofmaler und Akademieprofessor in Kopenhagen, dessen Akademie er 1754 umgestalten half.

Auch Hamburg, das in diesem Zeitraum den Grund zu seinem Reichtum legte, hatte sich gerade auf dem Gebiete seiner Malerei, der Lichtwark nachgegangen ist, zu einer Kunststadt entwickelt, in der Balthasar Denners (S. 425) nüchtern eindringliche Art doch nicht ausschließlich herrschte. Von Denners Vorgängern war Joachim Luhn (geb. um 1630) nach Maßgabe seiner Familiengruppenbildnisse in Braunschweig ein technisch und seelisch weicher Bildnismaler von deutscher Eigenart, von Denners Nachfolgern sucht sein Sohn Jakob Denner (um 1720 bis um 1750), nach Maßgabe seines Bildnisses des Mennonitenpredigers Denner im schaumburg-lippischen Besitze, eine gewisse altmeisterliche Haltung zurückzugewinnen. Daß Hamburg sich aber erklärlicherweise auch an der Seemalerei beteiligte, zeigt Johann Georg Stuhrs (1640—1721) malerisch empfundene, von atmosphärischem Leben umflossene „Seeschlacht" in Hamburg, die natürlich an die holländischen Bilder dieser Art anknüpft.

In Frankfurt endlich bildete sich gegen die Mitte des 18. Jahrhunderts eine Art künstlerischen Mittelpunktes, der auch die Darmstädter und Mannheimer Maler in seinen Kreis zog. Dieser Frankfurter Malerkreis fesselt uns namentlich dadurch, daß Goethes Vaterhaus zu seinen Heimstätten gehörte. Es handelt sich daher für uns zunächst um die Maler, deren Goethe in „Wahrheit und Dichtung" gedenkt. Der Mannheimer Landschafter Brinckmann, dessen Pinsel nach Goethes Ausdruck „in Staffeleigemälden nicht zu schelten ist", und Ch. G. Schütz, der, wie Goethe sagt, „auf dem Wege des Sachtlebens" (des Utrechter Rheinlandschaftenmalers Herman Saftleven des Jüngeren; 1610—85) „die Rheingegenden fleißig

bearbeitete", sind schon genannt worden (S. 426—427). Justus Juncker (1701/02—67), „der Blumen- und Fruchtstücke, Stilleben und ruhig beschäftigte Personen nach dem Vorgang der Niederländer sehr reinlich ausführte", ist z. B. in Frankfurt, Kassel, Darmstadt und Karlsruhe vertreten. Johann Georg Trautmann (1713—69), der kurpfälzische Hofmaler, über den Bangel ein Buch geschrieben, „rembrandtisierte", wie Goethe sich ausdrückt, „einige Auferstehungswunder des Neuen Testaments und zündete nebenher Dörfer und Mühlen an". Bilder dieses vielseitigen, allen Aufgaben gewachsenen Meisters findet man in allen öffentlichen und häuslichen Sammlungen Frankfurts, aber auch z. B. in Kassel und in der Schloßgalerie zu Bamberg. Friedrich Wilhelm Hirt (1721—72), „welcher Eichen- und Buchenwälder und andere sogenannte ländliche Gegenden sehr wohl mit Vieh zu staffieren wußte", wirkt hart und süßlich zugleich auf uns Nachgeborene. Er ist z. B. in Frankfurt und Stockholm, in Mainz und in Mannheim vertreten. Den Gipfelpunkt dieses Kreises aber bildet der Darmstädter Hofmaler Johann Konrad Seekatz (1719—68), dem Bamberger ein erschöpfendes Werk gewidmet hat. Seekatz hatte das Glück, in Goethes Vaterhaus als „Gevatter" angesehen zu werden, hier den französischen Königsleutnant Grafen Thoranc, den Schubart uns nahegebracht hat, kennenzulernen und durch ihn die Bestellung zu erhalten, das neue „Hôtel" seines Bruders, des Seigneur Albert de Thoranc in Grasse in Südfrankreich, unter Mitwirkung der übrigen Frankfurter Meister von oben bis unten mit Wand- und Tafelgemälden zu schmücken. Ein deutscher Maler, der berufen wird, ein herrschaftliches Haus in Frankreich auszumalen, steht einzig in der Kunstgeschichte da. Schon aus diesem Grunde hat Seekatz Anspruch auf erhöhte Beachtung. Die Gesamtanordnung der rein raumkünstlerisch in Frankfurt auf Tapetenbahnen gemalten Pinseldarstellungen für das Haus in Grasse geht auf den in einer Frankfurter Tapetenfabrik angestellten Ausstattungskünstler Johann Andreas Benjamin Nothnagel (1729—1804) zurück, der ganz dem Rokokogeschmack huldigte. Seekatz aber fiel der Löwenanteil an der Bemalung der Tapetenbahnen wie an der Herstellung der Einzelgemälde zu. Manches davon ist noch heute in dem jetzt Fontmichelschen Hause zu Grasse erhalten; eine der von Seekatz ausgeführten Tapeten gehört seit 1906 dem Goethe-Museum zu Frankfurt. Die Einzelbilder befinden sich großenteils im Schlosse Mouans bei Grasse. Eine spätere Folge raumschmückender Malerei Seekatz' gehört dem alten Schlosse zu Darmstadt. Erscheint Seekatz in seinen Arbeiten dieser Art ganz als Rokokomeister, so wirkt er in seinen zahlreichen, allen erdenklichen Darstellungsgebieten angehörenden Einzelgemälden — Bamberger zählt ihrer 124, die meisten im Landesmuseum zu Darmstadt und im Amalienstift zu Dessau — wie ein Darmstädter Dietricy, ohne dessen besondere Einstellung auf rembrandtische Manier zu teilen. Immerhin meint Bamberger wenigstens in den halb landschaftlichen Sittenbildern dieses gewandten Durchschnittskünstlers das Aufdämmern eines deutschen Eigenstrebens zu entdecken, das sich als Aufgehen der Menschenseele ins Naturleben äußert.

Unser Endurteil über die Geschichte der deutschen Malerei dieses Zeitraums wird unser Anfangsurteil bestätigen. Eine einheitliche, selbständige deutsche Malerei läßt sich noch nirgends entdecken, wohl aber in allen Kreisen und Schichten des Volkes ein Verlangen nach den Gaben der bunten Scheinwelt der Pinselkunst, das bei zunehmendem Zusammenschluß des übrigen geistigen Lebens zu selbständigen und einheitlichen Äußerungen auch auf dem Gebiete der darstellenden Künste führen mußte.

II. Die Kunst der mittleren Neuzeit in Skandinavien.

1. Vorbemerkungen. — Die skandinavische Baukunst von 1550 bis 1750.

Die germanischen Halbinselländer des hohen europäischen Nordens, die in der vorgeschichtlichen Bronzezeit einen hervorragenden Anteil an der Entwickelung des europäischen Kunstgeschmacks gehabt hatten (Bd. 1, S. 33—43), konnten sich in der mittleren Neuzeit, von wenigen und späten Ausnahmen abgesehen, eigener Künstler von europäischer Bedeutung immer noch nicht rühmen; das reiche Kunstleben, das sich jetzt in ihnen entfaltete, wurde, wie im Mittelalter und in der älteren Neuzeit, von eingewanderten Künstlern getragen, zunächst immer noch von deutschen und niederländischen Meistern, die aber in der zweiten Hälfte dieses Zeitraums in wachsendem Maße französischen Künstlern Platz machten.

Von den drei skandinavischen Ländern, die sich, heute einander ebenbürtig, an der Weiterentwickelung der europäischen Kunst beteiligen, kommen für die mittlere Neuzeit im wesentlichen nur Schweden, das sich in der zweiten Hälfte dieses Zeitraums vorübergehend zur Großmacht entwickelte, und Dänemark in Betracht, mit dem Norwegen noch während dieses ganzen Zeitraums, die südschwedische Provinz Schonen aber bis 1660 verbunden blieb. Die schonensche Kunst der mittleren Neuzeit (vgl. Bd. 4, S. 547—548) werden wir der schwedischen angliedern; über das Wenige, was von einer gleichzeitigen norwegischen Kunst zu sagen wäre, hat Aubert berichtet. Für die schwedische Kunstgeschichte dieses Zeitraums, über die Rombahls und Roosvals lehrreicher Band reichliche Auskunft gibt, kommen nach wie vor neben Dahlbergs großem alten Werke über schwedische Prachtbauten und Upmarks eingehenden baugeschichtlichen Untersuchungen die Arbeiten von Hahr, von Ugglas, von Sjöberg, Granberg, Lindgren, Ljunggren und nochmals Upmark in Betracht. Für die dänische Kunstgeschichte halten wir uns namentlich an das alte Werk von Thurah und die neueren Schriften von Beckett, Köbke, Lund, Meldahl, Madsen, Sigurd Müller und Redslob.

Schon in dem vorigen Bande (S. 546—549) sahen wir um 1550 die Wogen der vom Süden ausgehenden Renaissanceströmung die skandinavischen Küsten der Ostsee erreichen. In der **Baukunst** ging in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts **Schweden** voran. Sein erster Wasa-König Gustav I. (1523—60), der an den alten Schlössern zu Stockholm, Swartsjö und Kalmar weiterbauen ließ und die berühmten Schlösser zu Gripsholm, Wadstena und Upsala zu bauen begann, lebte noch ein Jahrzehnt in die zweite Hälfte des Jahrhunderts herein. Erst unter Erich XIV. (1560—68), der sich mit dem altrömischen Bauschriftsteller Vitruv beschäftigte, und unter Johann III. (1568—92), der das Bauen als seine höchste Lust bezeichnete, zum Teil noch später aber wurden diese schwedischen **Königsschlösser** vollendet (vgl. Bd. 4, S. 548 und 549), als deren Baumeister wir Deutsche, wie den Holsteiner **Paul Schütz** (gest. nach 1570), den Freiburger **Jakob Richter** (gest. 1571) und die drei aus Mailand stammenden, aber in Deutschland ansässigen Brüder **Pahr** (Parr, Baar, Bavaro, Bd. 4, S. 457, 458, 461, 548), **Johann Baptista**, **Franciscus** (gest. 1580) und **Dominicus** (gest. um 1603) **Pahr**, aber auch Niederländer, wie **Willem Boyen** (Boy, Boyens) und **Arendt de Roy**, kennengelernt haben. Ein einheimischer schwedischer Künstler, der Maler **Anders Larsson** (gest. 1586; Bd. 4, S. 550), aber wurde 1567 zum Bauleiter des alten, 1697 nach einem verheerenden Brande fast ganz abgetragenen Schlosses in Stockholm ernannt.

Von den anderen Schlössern erhielt das zu Kalmar, das noch von vier starken Rundtürmen beherrscht wird, sein Renaissance-Ansehen hauptsächlich durch seine feinen, zwischen 1569 und 1587 mit toskanischen, ionischen und korinthischen Säulen und zierlichen Hermenpilastern geschmückten Torbauten (Bd. 4, S. 549). Ein reiner Renaissancebau im Hofe dieses Schlosses ist aber auch der hübsche sechsseitige Brunnentempel des Steinhauers **Robert Mackle**. Die sechs aneinanderstoßenden toskanisch-dorischen Giebelfronten dieses zierlichen offenen Säulenbaues wurden von einem schmaleren Oberbau mit Hermenpfeilern überragt. Das Schloß Wadstena aber verdankt seinen Ruf, das eigentliche Renaissanceschloß Schwedens zu sein, hauptsächlich seinen reich gestalteten Giebeln, von denen der jüngere erst 1620 vollendet wurde. Gustav Wasas langgestrecktes, von zwei Rundtürmen begrenztes Schloß zu Upsala brannte 1572 ab und erhob sich unter der Leitung Franciscus Pahrs, der 1580 starb, zunächst in seinem Nordflügel aus der Asche. Der Bau wurde 1603 mit dem nördlichen Rundturm abgeschlossen. Frühbarockmäßig ist im Inneren dieses Schlosses der reiche Stuckschmuck des Schlesiers **Anton Watz**; doch hat Hahr gerade in ihm gotische Überlebsel nachgewiesen. Ganz der Zeit Johanns III. gehört der Um- und Neubau der alten Feste Borgholm an, deren Nord-, Süd- und Westflügel zwischen 1570 und 1580 aufgeführt wurden. Zwischen 1654 und 1660 wurde das Schloß nach den Entwürfen des älteren Tessin (S. 434) hergestellt; jetzt eine Ruine, wird es als „Schwedens Heidelberg" gefeiert.



Abb. 212. Schloß Svenstorp in Schonen. Nach Rombahl und Roosval, „Svensk Konsthistoria". Stockholm 1913.

Von den schwedischen **Adelsschlössern** dieser Zeit prangte Tynnelsö nach seinem Umbau von 1584 mit stattlichen Renaissancegiebeln, die jetzt verfallen sind. Namentlich in dem damals noch dänischen Schonen aber entstanden seit 1580 eine Reihe von Schlössern, deren geschweifte Giebel den neuen, malerischeren Barockstil einleiten. Der neue, namentlich auf holländische Vorbilder zurückweisende, in Ziegelbauten mit Hausteineinfassungen maßvoll bewegte Frühbarockstil dieser Gegenden, der nach Dänemarks baulustigem König Christian IV. (1588—1648) benannt zu werden pflegt, begann tatsächlich schon unter seinem Vorgänger Frederik IV. (1559—88). Von den schonischen Adelsschlössern dieses Stiles gehört Skarhult mit seinem reichen Spätrenaissance-Giebelschmuck zu den frühesten, Svenstorp (Abb. 212) von 1596 mit seinen in weichen S-Formen umrahmten Schmalseitengiebeln, denen die Dachgiebel der vorderen Langseite und ihres vierseitigen Ausbaues entsprechen, zu den prächtigsten Bauten dieser Art.

Über den schwedischen **Kirchenbau** der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts ist nicht viel zu berichten. Von den Stockholmer Kirchen dieser Zeit, die den mittelalterlichen Grundriß

und Aufbau mit reichen Netz- und Sterngewölben bewahren, ihren Pfeilerkapitellen und Portalumrahmungen jedoch antikisierende Renaissanceformen verleihen, ist außer der 1568—75 zu einer dreischiffigen gotischen Hallenkirche umgebauten Riddarholmskirche die seit 1588 ebenfalls als dreischiffiger Hallenbau entstandene Jakobskirche hervorzuheben, die erst 1645 eingeweiht wurde. Der dreischiffigen Halle schließt sich ein dreiseitiger, aus dem halben Sechseck gebildeter Chorausbau an. Ihre hohen Maßwerkfenster und ihre wechselreichen, von Rundpfeilern getragenen Stern- und Netzgewölbe wirken spätgotisch. Unter ihren Baumeistern wird Hans Freester hervorgehoben.

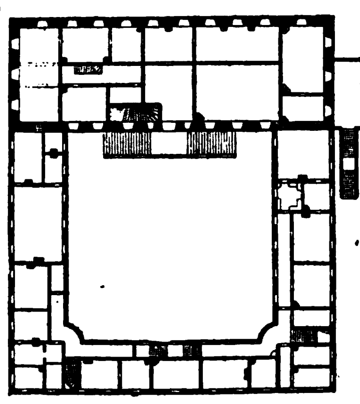
Leitet dieser Kirchenbau uns bereits ins 17. Jahrhundert hinüber, dessen erste Hälfte die jüngere Wasazeit bildet, nach der mit Karl X. die Karolingische Zeit Schwedens beginnt, so entstand die schönste der schonenschen Kirchen, die jenen Stil Christians IV. in reinster Prägung zeigt, die Kirche zu Kristianstad (Abb. 213; 1618—28), bereits im vollen 17. Jahrhundert. Aus Ziegelsteinen mit Hausteinverbrämungen errichtet, ist sie ihrer Formensprache nach ein Musterbeispiel jener Mischung von Gotik und Renaissance, die uns in Deutschland z. B. in der Marienkirche zu Wolfenbüttel (S. 364) beinahe als Sonderstil entgegentritt. Das Innere ist eine breite dreischiffige Halle mit weit vorspringendem Querhaus, im Westen schließt sich dem Hauptbau der erst später vollendete Turm, im Osten der rechtwinklige Chor an. Die leicht zugespitzten Gewölberippen des Inneren strahlen von dünnen Achteckpfeilern mit dorisierenden Kapitellen aus. Ihr Äußeres wirkt durch die Wucht seiner sieben geschweiften Giebel wie ein mächtiger frühbarocker Schloßbau. In Stockholm erneuerte etwas später der Straßburger Hans Jakob Kristler den Deutschen ihre Gertrudskirche (1636—41) ebenfalls im ausgesprochenen Mischstil. Jener Stockholmer Jakobskirche folgte Hans Freesters (1642—50) bescheidene, im gleichen Stil gehaltene Landkirche zu Falun; an jene Kirche zu Kristianstad aber erinnert in einigen Beziehungen Nikodemus Tessins des Älteren Umbau der Kirche zu Jäder (seit 1640), deren gestaffelte, wagerecht gegliederte Außengiebel freilich strenger frühbarock erscheinen.



Abb. 213. Kirche zu Kristianstad. Nach G. Upmark, „Die Architektur der Renaissance in Schweden". Dresden 1897—1900.

Unter den schwedischen Schloßbauten der jüngeren Wasazeit steht der Weiterbau des Stockholmer Königsschlosses natürlich obenan. Kaspar van Panten, der 1630 gestorbene

Holländer, führte in den zwanziger Jahren namentlich den stattlichen arkadenreichen östlichen Teil des Schloßhofes aus, dessen Ansicht sich in Dahlbergs „Suecia antiqua" erhalten hat. Nur aus der Abbildung dieses Prachtwerkes kennen wir von den Adelsschlössern dieser jüngeren Zeit z. B. das im Stil Christians IV. gehaltene Schloß Wibyholm, an dem 1622—25 der holländische Meister Florens Claesz Becker arbeitete. Auch dieses Schloß war noch ein Hauptbeispiel des Backsteinbaues mit Hausteinverbrämung. Aber schon hier tritt das Streben nach regelmäßig-symmetrischer Flügelanlage hervor, während die hohen geschweiften Volutengiebel, die willkürlich und verschiedenartig bekrönten Rechteckfenster und das üppige Roll- und Beschlagwerk des stattlichen Haupteingangs typisch für die doch schon stark barock empfundene sogenannte nordische „Frührenaissance" sind. Mindestens 50 andere der in Dahlbergs „Suecia" abgebildeten Schlösser gehören dem zweiten Viertel des 17. Jahrhunderts an. Zum Teil sind es noch Rechteckbauten mit Eck- oder Mittelvorsprüngen, zum Teil sind sie bereits mit zwei kräftig im rechten Winkel vorspringenden, meist niedrigeren Seitenflügeln ausgestattet, die mit dem Haupthaus zusammenhängen oder lose neben ihm stehen; und manchmal wird auch die vierte Seite des so entstehenden Haupthofes durch einen Schloßflügel oder doch durch eine Mauer geschlossen. Die Schmuckformen gehen allmählich von denen der nordischen Frührenaissance zu denen der italienischen Hochrenaissance über.


Abb. 214. Grundriß des Schlosses Tidö. Aus Rombahl und Roosval, a. a. O.

Von den erhaltenen schwedischen Landschlössern dieser Zeit zeigt Rinkesta im Södermanland (um 1625) noch das schlichte dreistöckige Rechteck mit in der Mitte vorspringendem vierseitigen Treppenturm. Zu den bedeutendsten Schloßbauten mit Flügelanlage gehört Jakobsdal in Upland, das jener Hans Jakob Kristler (S. 433), der Erbauer der deutschen Gertrudskirche in Stockholm, zwischen 1640 und 1644 für den schwedischen Reichsfeldherrn Jakob de la Gardie erbaute, Nikodemus Tessin der Ältere aber 1675—77 durch Anbauten zu Ulriksdal ausbaute und umschuf. Die stattlichen palladianischen Pilasterreihen der Hoffassade führt Upmark noch auf Kristler selbst zurück. Es ist die erste „große Ordnung" in Schweden.

Noch reicher in der Anlage mit seinem von vier Flügeln umschlossenen Hofe ist Nikodemus Tessins des Älteren für den Reichskanzler Oxenstierna errichtetes Schloß Tidö (Abb. 214) in Westmanland (1640—42), dessen reiche Steinhauerarbeiten von dem Deutschen Heinrich Blume ausgeführt wurden. Die halbrund übergiebelte Mittelvorlage der Hoffassade wirkt namentlich durch ihr prächtiges Hauptportal, zu dem eine zweiläufige Freitreppe emporführt.

Schon unter der Vormundschaft der Königin Christine wurde der Franzose Simon de la Vallée (gest. 1642) zum „königlichen Architekten" ernannt; 1646 aber folgte der schon genannte Stralsunder Nikodemus Tessin der Ältere (1615—81), der in die karolingische Zeit hineinlebte, ihm in diesem Amt. Simon de la Vallées Hauptwerk in Stockholm, der Entwurf zum Ritterhaus (S. 436), kam nicht in seiner ursprünglichen Gestalt zur Ausführung. Nikodemus Tessin der Ältere, der inzwischen Frankreich, Holland und Italien bereist hatte, brachte, nachdem Königin Christine 1654 dem Thron entsagt hatte, im Anschluß an Palladio und den

klassizistischen Stil der Franzosen und Holländer die schwedische Hochrenaissance zum Durchbruch, die sich den künstlerisch oft so fesselnden Ausschweifungen des deutschen Barockstils fernhielt. Unter Karl X. und Karl XI. baute er eine Reihe im Grundriß wohlgegliederter, im Aufbau entweder, von den Portalen abgesehen, schlichter oder mit durchgehenden Pilastern besetzter, von hohen, mannigfaltig gestalteten Dachbauten überragter Landschlösser, denen sich einige Stadtpaläste anreihten, führte aber auch den Kirchenbau Schwedens der neuen Richtung zu. Tessins kirchlicher Hauptbau ist der Dom von Kalmar, der, 1660 begonnen, 1682, ein Jahr nach des Meisters Tode, eingeweiht wurde. Es ist ein freistehender kreuzförmiger Zentralbau, der nur durch seine östlichen und westlichen Halbrundapsiden etwas in die Länge gezogen wird, wirkt seiner Formensprache nach aber im Sinne des römischen Frühbarocks. Dem Mittelquadrat, das ein Kreuzgewölbe deckt, fehlt auffallenderweise die Kuppel. Die zwischen den vier Ecktürmen vorspringenden vier äußeren zweistöckigen Flachgiebelfassaden sind unten mit dorischen, oben mit ionischen Pilastern besetzt. Der weltliche Hauptbau Tessins des Älteren ist das breitgelagerte Inselschloß der schwedischen Königinnen, Drottningholm. Hauptsächlich



Abb. 215. Trabantensaal des Schlosses Drottningholm.
Nach G. Upmark, a. a. O.

zwischen 1660 und 1670 aufgeführt, wurde es erst bedeutend später von Tessin dem Jüngeren vollendet. Den hohen rechteckigen Hauptbau begrenzen vier stattliche Eckpavillons mit höherem Dach, zwischen denen an der Vorderseite der breite Doppeltreppenbau, über das Sockelgeschoß hinweg, zum hochgelegenen Erdgeschoß emporführt. Die niedrigeren Seitenflügel sind ebenfalls durch Vorsprünge und Eckausbauten gegliedert. Im Inneren wetteiferten schwedische und ausländische Ausstattungskünstler, mit Pilastergliederungen, Stuckverzierungen und Deckenmalereien eine neue, zeitgemäße Pracht zu entfalten. Am glänzendsten im Stile Ludwigs XIV.

ist das Schlafzimmer der Königin Hedwig Eleonore ausgestattet, das 1683 vollendet wurde, etwas jünger ist der prächtige Trabantensaal (Abb. 215).

Von den Landadelsschlössern der entwickelten schwedischen Hochrenaissance, die auf den älteren Tessin zurückgeführt werden, zeichnet das zu Mälsåker in Södermanland sich durch weit vorspringende Flügel an allen vier Ecken (Abb. 216) und durch ein in einen besonderen vorspringenden Flügel verlegtes Binnentreppenhaus in der Mitte der Rückseite aus. Mälsåker verwandt ist Eriksberg. Schlichter sind Sjöö und Stenige. Das Schloß Skokloster in Upland aber, an dessen Bau der ältere Tessin neben dem jüngeren La Vallée beteiligt war, steht mit seiner machtvoll geschlossenen Vierstöckigkeit und seinen achtseitigen fünfstöckigen Ecktürmen für sich allein da. Von den städtischen Bauten Stockholms, die auf Tessin den Älteren, der auch Ratsbaumeister war, zurückgeführt werden, ist der Bååt-Stenboksche Palast (jetzt Freimaurerhaus), der 1660 schon vollendet war, der größte und stattlichste. Weit springen zu beiden Seiten des Hauptbaues, zweifensterig in den nach vorn gerückten Schmalseiten, fünffensterig in den Langseiten, zwei mächtige, klassisch gegiebelte Flügel vor, über deren Sockelgeschoß sich, wie im Hauptbau, die beiden ebenen, durch durchgehende Pilaster zusammengefaßten Hauptgeschosse erheben. Axel Oxenstiernas Stadtpalast (jetzt Statistisches Zentralbureau) und die alte Reichsbank (1676—80) in Stockholm aber sind hoch aufgeschossene Gebäude in pilasterlosem römischen Hochrenaissancestil, deren Eindruck auf den Verhältnissen der beiden Halbgeschosse zu den drei Hauptgeschossen beruht.

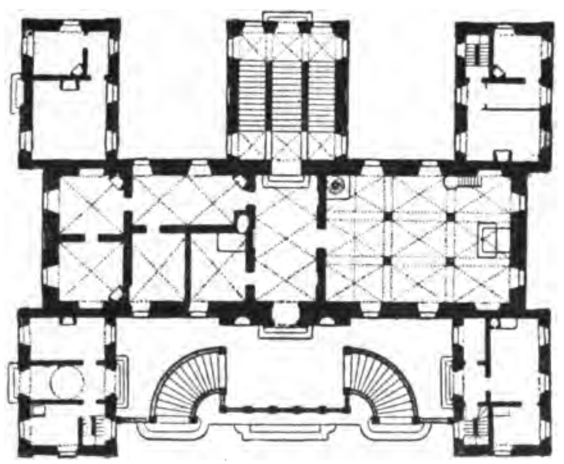


Abb. 216. Grundriß des Schlosses Mälsåker in Södermanland. Nach Rombahl und Roosval, a. a. O.

Neben der italienischen Richtung Nikodemus Tessins des Älteren vertrat Simon de la Vallées Sohn Jean de la Vallée (1620—96) mehr den französisch-holländischen Frühklassizismus dieser Zeit. Jean de la Vallée war einer der einflußreichsten Baumeister Stockholms und wurde mit Ehren und Auszeichnungen überhäuft. Sein berühmtester Kirchenbau ist die Katharinenkirche in Stockholm (1656—76), eine kreuzförmige Zentralkirche, deren äußeren Kreuzarmecken vier kleine Quadrate eingefügt sind; der gutgegliederte, von hoher Mittelkuppel überragte Aufbau entwickelt sich folgerichtig aus diesem Grundriß. Die Gewölbe des einfachen Inneren sind noch halb gotisch empfunden. Im übrigen herrscht außen und innen ein schlichter Dorismus. Jean de la Vallées weltliche Hauptbauten liegen ebenfalls in Stockholm. Ausgeführt wurde unter seiner Leitung 1650—60 der Bau des Ritterhauses, dessen erster Entwurf, den sein Vater schon 1641 geschaffen hatte, durch den herbeigerufenen Holländer Justus Vingboons (wohl einen Verwandten Philipp Vingboons', S. 284) umgearbeitet, dann aber von Jean seinem eigenen Stilgefühl angepaßt wurde (Abb. 217). Auf rechteckigem Grundriß sind die vier Außenseiten des stattlichen Baues ziemlich gleichmäßig durchgeführt. Ein Sockelgeschoß fehlt. Durch hohe korinthische Pilaster, die unter dem geschweiften Dache ein klares Gebälk tragen, werden die beiden Geschosse des Gebäudes zusammengefaßt. Klassische Dreieckgiebel krönen die Mittelvorsprünge.

Streng behandelte Hängekränze vollenden den Außenschmuck. Alles ist feste, harte Spätrenaissance. Jean de la Vallées schönster Wohnpalast in Stockholm, den er gleichzeitig mit dem Ritterhaus ausführte, ist Gustav Bondes Palast, das jetzige Rathaus. Aus den Eckrisaliten des zweigeschossigen Hauptbaues springen rechtwinklig zwei eingeschossige Seitenflügel vor. Die beiden Geschosse des Hauptbaues werden in allen Teilen durch Pilaster mit ionischen Kapitellen zusammengefaßt.

Der Erbe aller Ämter und Ehren seines Vaters, des älteren Tessin, wurde Nikodemus Tessin der Jüngere (1654—1728), der es zu noch höherem Ansehen brachte als jener: 1699 wurde er Freiherr, 1701 Hofmarschall, 1712 Reichsrat, 1714 Graf, 1717 Oberhofmarschall.

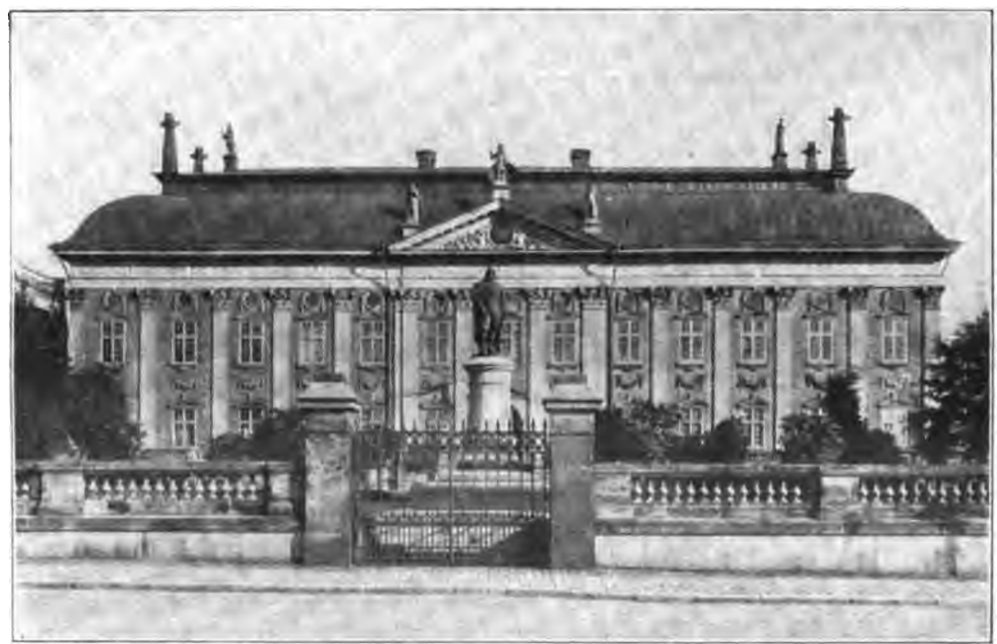


Abb. 217. Jean de la Vallées Ritterhaus in Stockholm, Gartenseite. Nach Upmark, a. a. O.

Von seinen kirchlichen Bauten ist die kraftvolle, schlicht barocke karolingische Grabkapelle an der Ritterholmskirche zu Stockholm (1697) zu nennen, deren ersten Entwurf schon sein Vater geschaffen hatte. Von dem jüngeren Tessin rührten aber auch die drei Kirchen zu Karlskrona her. Die Admiralitätskirche (seit 1680) ist ein Holzbau auf quadratischer Grundlage mit gleichschenkeligen Kreuzarmen, die deutsche Dreifaltigkeitskirche (seit 1697) ein Rundbau mit tempelfrontartigen viersäuligen ionischen Giebelvorbauten, die man mit Palladios Villa Rotonda (S. 17) verglichen hat, die Fredrikskirche (1720) ein klassizistischer zweigeschossiger Langbau mit vorspringender, unten toskanisch, oben ionisch gegliederter Giebelfassade zwischen zwei dreigeschossigen vierseitigen Ecktürmen, die oben von vier kleinen Dreieckgiebeln bekrönt werden.

Als königlicher Baumeister vollendete der jüngere Tessin zunächst Drottningholm, um sich dann vornehmlich dem Ausbau des Königsschlosses zu Stockholm zu widmen. Seine Entwürfe wurden 1692 genehmigt, und rasch wuchs der neue Nordflügel empor; aber 1697 mußten die Reste der alten Burg nach einem verheerenden Brande abgetragen werden, und der Meister erhielt nun den Auftrag, das neue Schloß zu errichten, dessen Neubau im Mittelpunkt

der schwedischen Kunstübung der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts steht. Als Nikodemus der Jüngere 1728 starb, folgten ihm sein Sohn Graf Karl Gustav Tessin (1695—1771) und Freiherr Karl Hårleman (1700—1753) in der Schloßbauleitung. Im wesentlichen aber bleibt das Stockholmer Schloß eine Schöpfung des jüngeren Nikodemus Tessin, der seine bereits klassizistisch angehauchte Formensprache in Rom entwickelt hatte. Vier gleichmäßig geschlossene Hauptseiten umgeben einen großen gleichseitigen Viereckhof. Zwei vorspringende niedrigere Flügel bilden an der Ostseite eine Terrasse über dem Wasser, an der Westseite einen Außenhof mit halbkreisförmigem Abschluß. Die vier über niedrigem Sockelgeschoß dreigeschossigen, mit dem Halbstockwerk über dem Erdgeschoß viergeschossigen Schauseiten sind nur in der Mitte durch Säulen- oder Pilasterstellungen ausgezeichnet. Im Mittelstück der Südfassade fassen korinthische Halbsäulen die beiden unteren Hauptstockwerke, im Mittelteil der Nordseite korinthische Pilaster die beiden oberen Stockwerke zusammen. An der reichen Westfassade zeigt die neunachsige, dreigeschossige Mittelvorlage (Taf. 59) dorische, in Rustikamäntel gehüllte

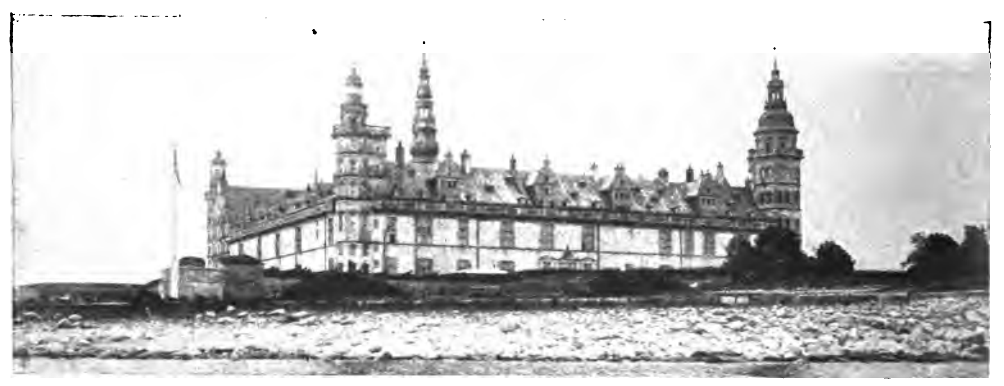
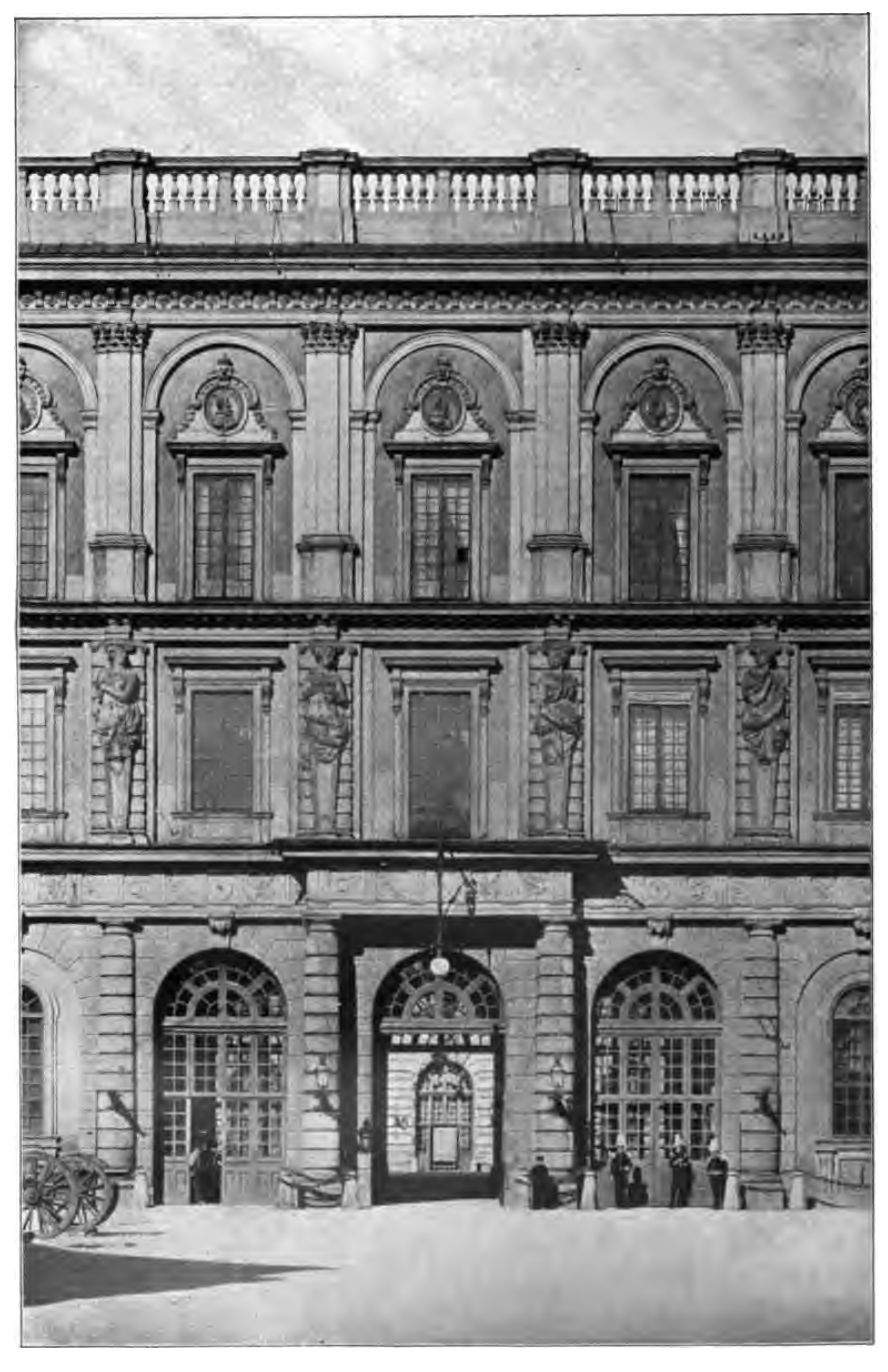


Abb. 218. Schloß Kronborg bei Helsingör. Nach Photographie.

Halbsäulen im Erdgeschoß, ionische Karyatidenpfeiler im Mittelgeschoß, korinthische Pilasterbündel im Obergeschoß. An der Ausschmückung der Innenräume arbeiteten vornehmlich der Maler Guillaume Thomas Taraval (1701—58) und der Bildhauer Jacques Philippe Bouchardon (1711—45), ein Bruder des berühmteren Edmond Bouchardon (1698—1761), dem wir erst im nächsten Bande nähertreten werden. Diese jüngere französische Künstlerkolonie, über die auch Lespinasse berichtet, trug die Rokokokunst im Sinne der Oppenord, Boffrand und Meissonier (S. 161) nach Stockholm. An die Stelle der Säulen- oder Pilasterordnungen tritt unter ihren Händen auch im Inneren des Stockholmer Schlosses ein immer zierlicher werdendes, mit Muscheln, Blättern und S-Linien ausgestattetes Rahmenwerk; und der fünfspitzige Polarstern wird als schwedisches Sinnbild auch raumkünstlerisch verwendet. Zu den schönsten Innenräumen des Schlosses gehört seine von Tessin und Bouchardon ausgestattete Kapelle (Taf. 60). Unter den übrigen Schöpfungen des jüngeren Tessin ragt in Stockholm sein eigener Wohnpalast hervor, dessen Schauseite mit perspektivischen Vertiefungskünsten in Berninis Art (S. 20) ausgestattet ist. Der reiche, streng und doch malerisch gehaltene Bau dient jetzt der Oberstatthalterschaft.

Auch Tessins Schüler Göran Josua Adelcrantz (1668—1739), der 1702 „Conducteur" am Schloßbau war, 1723 der Katharinenkirche La Vallées nach einem Brande ihre heutige Ausstattung verlieh und die Hedwig-Eleonorenkirche 1730—37 nach von ihm selbst etwas



Tafel 59. Das Mittelstück der Westfassade von Nikodemus Tessins des Jüngeren Königlichem Schloß in Stockholm.

Nach einem Lichtdruck von A. Frisch in Berlin.



Tafel 60. Nikodemus Tessins des Jüngeren und Jacques Philippe Bouchardons Schloßkapelle in Stockholm.

Nach einem Lichtdruck von A. Frisch in Berlin.

umgestalteten Plänen vollendete, gehört noch ganz der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts an. Sein Sohn Carl Fredrik Adelcrantz (1716—96) aber, der 1741 „Conducteur" beim Schloßbau wurde, stellte sich, wie wir später sehen werden, an die Spitze der neuklassizistischen Kunstbewegung der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts.

Auch in Dänemark entfaltete sich in den zweihundert Jahren, von denen wir reden, von seinen Königen gefordert und gefördert, zunächst unter den Händen ausländischer, hier hauptsächlich flämischer Künstler, ein keineswegs bedeutungsloses Kunstleben, das dem fruchtbaren Boden des kleinen meerdurchrauschten Landes eine Reihe stattlicher Bauschöpfungen entsprießen ließ. Unter Friedrich II. (1559—88) und Christian IV. (1588—1648) gaben künstlerisch durchgebildete Neubauten hauptsächlich weltlicher Art dem Lande ein neues Ansehen. Die dänischen „Herrenburgen" haben wir (Bd. 4, S. 547) bereits bis in die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts und in den Renaissancestil herein verfolgt. Seit Friedrich II. wiesen



Abb. 219. Ostflügel (Erdgeschoß) im Hofe des Schlosses zu Kronborg. Nach Francis Beckett, „Frederiksborg II." Kopenhagen 1914.

die Königsschlösser die Wege; und mit den niederländisch-italienischen Formen stellte sich an ihnen auch das nordische Roll- und Beschlagwerk ein. Als flämischer Baumeister in Dänemark ist vor allem Anton van Opbergen oder Obbergen aus Mecheln zu nennen, der seit 1577 Baumeister Friedrichs II., später, seit 1594, Stadtbaumeister in Danzig war (S. 370); auf ihn folgte Hans Steenwinkel der Ältere von Antwerpen, der seinen Vater Lourens Steenwinkel 1574—76 beim Rathausbau in Emden unterstützt hatte (S. 370), seit 1582 im Dienste Friedrichs II. stand und 1588 dänischer Reichsbaumeister wurde. Er starb 1601 in Kopenhagen; seine Söhne Lourens Steenwinkel der Jüngere, der 1619 in Kopenhagen starb, und Hans Steenwinkel der Jüngere (1587—1639), der bei de Keyser (S. 286) in Amsterdam gelernt hat, blieben die maßgebenden Architekten und Steinhauer Dänemarks in der nächsten Folgezeit. Die bedeutendste Bauschöpfung Friedrichs II. war das dänische Königsschloß Kronborg (Abb. 218) am Sund bei Helsingör (1574—85), der erste steinerne Renaissancebau in Dänemark, der auch der bedeutendste geblieben ist. Vier Flügel mit mächtigen Ecktürmen, die immer noch den Treppen vorbehalten waren, umschließen einen quadratischen Hof; auch der Wehrgang, der unter dem Dache herläuft, ist noch ein Überbleibsel des Mittelalters. Der Südflügel enthält den Rittersaal und die Kirche, deren hoher, schlanker, mit Kupfer beschlagener Glockenturm ein gutes Beispiel jener aus Holland stammenden, im ganzen Norden beliebten Barock-Kirchtürme ist, die in mehreren, zum Teil durchbrochenen,

geschweift umrissenen Absätzen der dünnen Spitze zustreben. Der Ostflügel scheint ursprünglich, nach der See zu geöffnet, nur aus dem Erdgeschoß (Abb. 219) bestanden zu haben, das, ganz in facettierte Rustika gehüllt, durch schwere hermenförmige Pilaster gegliedert und von einem Friese gekrönt ist, der abwechselnd mit Triglyphen und Kränzen geschmückt ist. Schon seine Dachgiebel geben dem Schlosse Kronborg den Charakter der nordischen Renaissance, wie denn auch Anton von Opbergen als der leitende Baumeister, Hans Steenwinkel aber seit 1578 als Steinmetz an dem Bau genannt wird.

Von Friedrichs II. erstem Schlosse Frederiksborg, das sich zwischen 1561 und 1575 im hausteinverbrämten Backsteinstil mit geschweiften Giebelumrissen erhob, hat sich kaum etwas erhalten. Nur das erst 1580 wohl unter Opbergens Leitung hinzugefügte Lust- oder Badehaus, das, entsprechend gegliedert, durch meist geschweifte Staffelgiebel und ein feines ionisches Portal ausgezeichnet ist, trägt noch heute, wenn auch später etwas verändert, das Gepräge der friderizianischen Zeit.

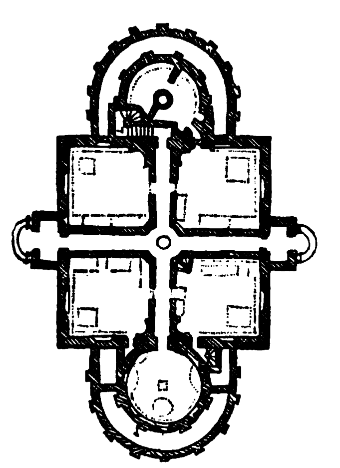


Abb. 220. Grundriß von Tycho Brahes Landhaus Uraniaborg. Nach Fr. Beckett, a. a. O.

Nur durch Abbildungen bekannt aber ist der Hauptbau rein italienischer Renaissance, der damals in Dänemark entstand: Tycho Brahes, des großen Astronomen Landhaus Uraniaborg (Abb. 220; 1578), als dessen Bauleiter Hans Steenwinkel der Ältere genannt wird. Doch wird Tycho Brahe selbst das Beste zu dem Entwurf, das die Baugedanken von Palladios Villa Rotonda in Vicenza ins Nordische übersetzt, geliefert haben. Eine Kuppel erhob sich über der Mitte des hauptsächlich aus vier Eckzimmern bestehenden Hauses, das an allen vier Seiten mit abgerundeten Ausbauchungen versehen war.

Hans Steenwinkel der Ältere gilt aber auch als Schöpfer des nicht erhaltenen Lusthauses Landehave bei Helsingör (1588), eines dreigeschossigen, mit flachem Balustradendach versehenen, rein italienisch dreinblickenden Landhauses, dessen beide untere Geschosse in säulengetragene Bogenlauben aufgelöst waren, und des erst unter Christian IV. 1599—1601 aufgeführten, ebensowenig erhaltenen zweigeschossigen Landhauses Sparepenge, dessen Fenster mit flachen Dreieckgiebeln und dessen Dach ebenfalls mit einer Balustrade gekrönt war.

Christian IV. war ein so tatkräftiger Bauherr, daß die dänische Kunstgeschichte, wie schon erwähnt, von einem „Stil Christians IV." spricht. Dieser Stil, der den Backsteinrohbau mit Einfassungen, Torbauten und Fensterumrahmungen von Haustein bevorzugt, ist aber eben nur ein Glied der niederländischen Renaissance. Hohe Giebel mit verschnörkelten oder von geschweiften Kanten überbrückten Stufen und malerische, mit Metall bedeckte Türme der gedachten Art beherrschen den äußeren Eindruck der inwendig meist reich im nordischen Renaissancestil ausgestatteten Kirchen und Schlösser. Der Pilaster- und Säulenschmuck beschränkt sich in der Regel auf die Torbauten und den Giebel. Das Roll- und Beschlagwerk befleißigt sich ziemlich maßvoller Formen. Der Hauptbau dieses Stils ist Christians IV. Neubau jenes berühmten, von dunklen Landseewellen umspülten Schlosses Frederiksborg (1602—25), das nach dem Brande von 1859 durch Meldahl stilgerecht hergestellt wurde. Als sein Baumeister gilt der König selbst. Da wir aber wissen, daß dieser den Bau schon 1600 in Aussicht genommen hatte, bleibt es doch wahrscheinlich, daß der ältere Steenwinkel, wenn er auch 1601 starb, noch die Entwürfe



Tafel 61. Schloß Frederiksborg, Hofansicht.

Nach F. Meldahl, „Denkmäler der Renaissance in Dänemark", Berlin 1888.



Tafel 62. Das Innere der Schloßkirche von Frederiksborg.

Nach F. Meldahl, a. a. O.

geschaffen hat. Unter den Ausführenden werden namentlich Jörg von Freiburg und Hans Steenwinkel der Jüngere hervorgehoben. Drei viergeschossige Flügel mit Ecktürmen umgeben nach altfranzösischer Art den quadratischen Ehrenhof (Taf. 61). Den Vorderflügel aber vertritt eine niedrige, von innen in eine toskanische Rundbogenhalle aufgelöste, von außen mit Standbildernischen in steinernen Blendarkaden bekleidete Terrasse (Abb. 221), die als Steenwinkels eigenstes Werk gilt. Die beiden Untergeschosse der gegenüber gelegenen, dem Hofe zugekehrten Hauptfassade bestehen ganz aus Marmorlauben mit Standbildernischen in den

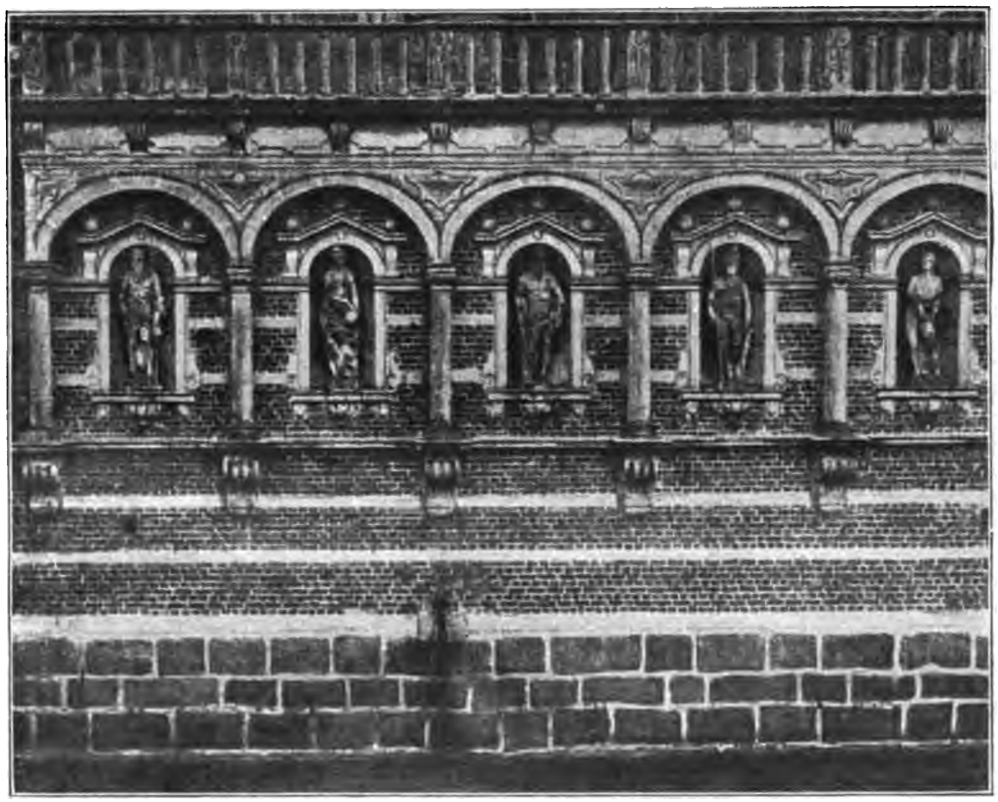


Abb. 221. Östlicher Teil der Terrasse des Schlosses Frederiksborg. Nach Fr. Beckett, a. a. O.

unten toskanisch, oben ionisch ausgestatteten Zwischenwänden, die nach einem Entwurf des jüngeren Steenwinkel von einem holländischen Steinmetz ausgeführt wurden. Der Hauptturm erhebt sich im Hofe am westlichen Seitenflügel, der über der Kirche den Rittersaal enthält. Die nach Süden gewandten Giebelschmalseiten dieses und des östlichen, des Prinzessinnenflügels, sind durch alle vier Geschosse hindurch mit einem Erkerausbau versehen, die den französischen und niederländischen Baugedanken ein deutsches Motiv hinzufügen. Die Haupt- und Dachgiebel sind mit geschweiften Einfassungen umrahmt; die Fensterbekrönungen bestehen größtenteils aus klassisch flachen Dreieckgiebeln. Beckett, der dem Schloß ein Prachtwerk gewidmet hat, hat die Anknüpfung der Zierstücke an die Ornamentstichwerke von Hans Vredeman de Vries (S. 228) und von Wendel Dietterlein (S. 362) nachgewiesen. Die flachgewölbte Kirche (Taf. 62) zeigt noch schlichte, mit Stabwerk ohne Maßwerk gefüllte Spitzbogenfenster; ihre

Seitenschiffe tragen Emporen, ihre Pfeiler sind abwechselnd mit einfachen und gepaarten, im Untergeschosse ionischen, im Obergeschosse korinthischen Säulen besetzt; alle Flächen sind durch Kartuschen und Arabesken in reicher Vergoldung geschmückt. Das Ganze gehört zu den prächtigsten Innenausstattungen der nordischen Renaissance.

Einfacher und stiller erhebt sich in ähnlichem Stile das Schloß Rosenborg (1610—26) in Kopenhagen, das eine unglaubhafte Legende dem englischen Baumeister Inigo Jones (S. 208) zuschreibt. Seine niederländisch-dänische Formensprache hat keinen englischen Einschlag. Das bedeutendste Adelsschloß dieses Stils, Svenstorp in Schonen, das noch zu dem älteren Hans Steenwinkel in Beziehung stehen mag, haben wir bereits (S. 432) kennengelernt; aber auch der weitaus bedeutendste Kirchenbau im „Stile Christians IV.", jene Kirche zu Kristianstad (1618—28), die wir schon besprochen haben (S. 433), liegt in der damals dänischen, längst wieder Schweden anheimgefallenen Provinz Schonen. Beckett meint, daß Lourens Steenwinkel sie entworfen habe. Sicher von Lourens Steenwinkel dem Jüngeren aber rührt die feine Grabkapelle von Christian IV. (1613 bis 1619) am Dom zu Roskilde (Abb. 222) her, deren Äußeres mit seinem oben halbrund geschlossenen, zweistufigen, reich mit Nischen und Halbsäulen geschmückten Giebel und seinen von ionisierenden Säulchen mit Standbildern begleiteten und getrennten Spitzbogenfenstern eine reine niederländische Frührenaissance mit gotischen Erinnerungen vereinigt. Lourens Steenwinkels Kopenhagener Börse, die er kurz vor seinem Tode entwarf (1619—24), gehört zu den einheitlichsten weltlichen Schöpfungen dieses Stils, die überhaupt erhalten sind. Ihre Ausführung und Ausgestaltung leitete Hans Steenwinkel der Jüngere. Die breitgegiebelte westliche Schmalseite des langgestreckten Gebäudes mit ihrem zweistöckigen, säulengeschmückten Haupteingang ist eine Hauptschöpfung dieses Meisters. Die Sandsteinpilaster ihrer Backsteineckfassungen sind, wie die der langen Südfassade, mit reich verzierten karyatidenartigen Hermen (Abb. 223) geschmückt. Ihre Giebelabsätze sind durch mehrfach geschweifte Voluten überbrückt. Aus der Mitte ihres durchbrochenen Halbrundaufsatzes erhebt sich ein krönendes Standbild. Der dünne, spiralig gewundene Spitzturm, der den Bau überragt, vollendet seinen nordisch frühbarocken Eindruck. Ein schmaler Wohnbau desselben Stils ist das Haus des Bürgermeisters Hansen (1616) in Kopenhagen.

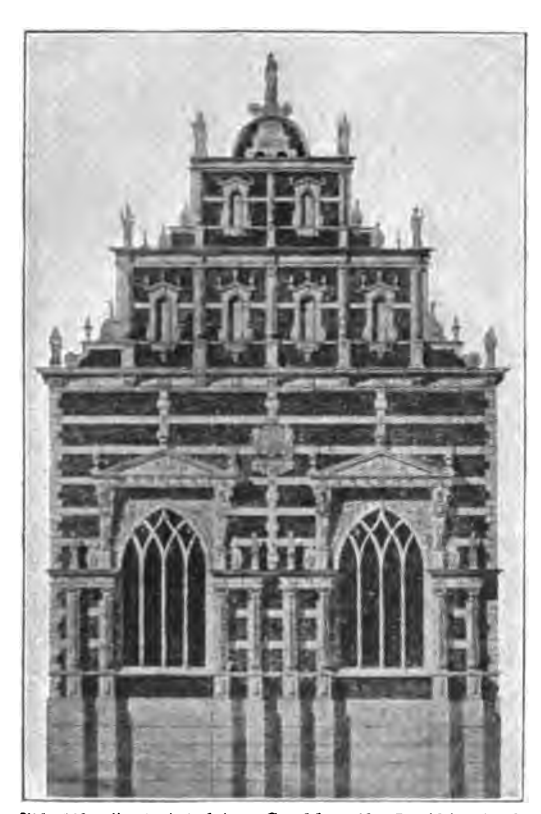


Abb. 222. Nordgiebel der Grabkapelle Christians IV. am Dom zu Roskilde. Nach Fr. Beckett, a. a. O.

Eine wirkliche Hochrenaissance zog erst unter Friedrich III. (1648—70) in Kopenhagen ein, wo sie z. B. durch das künstlerisch einfache Backsteinschloß Charlottenborg (1673) vertreten

ist. Thurahs „Dänischer Vitruv" enthält vortreffliche Aufnahmen dänischer Bauten aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Doch erlebte die dänische Baukunst auch zu Anfang des 18. Jahrhunderts eine neue Blüte. Gerade seinen Bedarf an Baumeistern konnte Kopenhagen seit 1700 fast schon aus einheimischem Nachwuchs decken, und dabei tritt der Zusammenhang mit der deutschen, ihrerseits durch die französische und die italienische beeinflußten Kunst in den meisten dänischen Kunstschöpfungen dieses Zeitalters deutlich zutage.

Die bedeutendsten dänischen Baumeister des 18. Jahrhunderts waren die Dänen Nicolai Mathiesen Eigtved (1701—54), der Gehilfe Pöppelmanns (S. 385) in Warschau und Dresden gewesen war, Wien, München und Rom besucht hatte, seine Kräfte aber seit 1736 seiner Heimat widmete, dessen Schwiegersohn und Schüler Georg David Anthon (1714—81) und sein Freund, der Verfasser jenes „Dänischen Vitruv", Laurids Lauridsen de Thurah (1706 bis 1759), der schon 1733 Oberbaumeister in Kopenhagen wurde. Doch kam man selbst in der Baukunst nicht völlig ohne herbeigerufene Franzosen aus. Für die plastische Ausschmückung des großen Schlosses Christiansborg in Kopenhagen, dessen Neubau das bauliche Hauptunternehmen Dänemarks in der ersten Hälfte des Jahrhunderts war, berief man den französischen Bildhauer Louis Auguste Leclerc, den 1688 geborenen Schüler Coysevox' (S. 168), für die endgültige Feststellung des Entwurfs der großen marmornen Frederikskirche, die als Kopenhagener Kuppelbau mit der Londoner Kathedrale und dem Pariser Pantheon wetteifern sollte, holte man Nicolas Henri Jardin (1720—99), der dem rokokohaften deutschen Barock Eigtveds, Thurahs und Anthons den französischen Neuklassizismus Jacques Ange Gabriels gegenüberstellte, den wir im nächsten Bande kennenlernen werden.

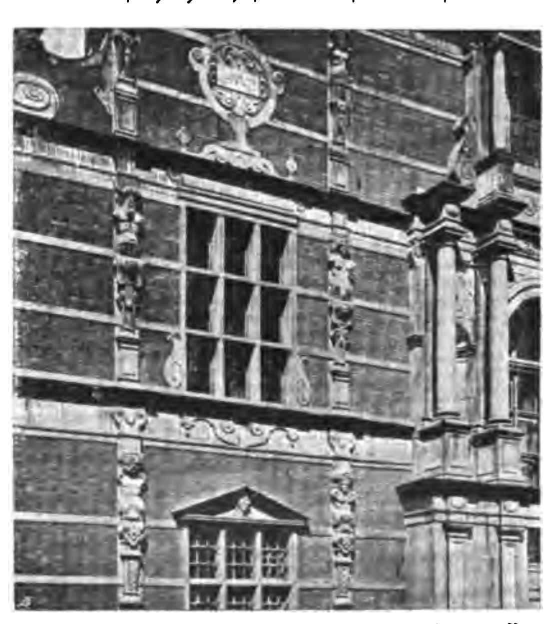


Abb. 223. Teilansicht von der Börse in Kopenhagen. Nach F. Meldahl, „Denkmäler der Renaissance in Dänemark". Berlin 1888.

Unter der Regierung Friedrichs IV. (1699—1730) wurde 1725—27 das alte Königsschloß ausgebaut, wurde 1705 der einzige wirkliche kirchliche Barockbau Kopenhagens, die kreuzförmige, maßvoll barocke Erlöserkirche vollendet, die erst später durch Thurah ihren eigenartigen, von außen mit einer Wendeltreppe umzogenen „Schneckenturm" erhielt, entstanden aber auch das schlichte Schloß Frederiksberg, dessen Schmuck, von dem triumphbogenartigen Eingangstor abgesehen, nur aus nüchtern geohrten Fensterumrahmungen besteht, und das etwas reicher gegliederte Schloß Fredensborg, über dessen zwei Hauptgeschossen sich noch ein kleineres achteckiges Kuppelgeschoß erhebt.

Unter Christian VI. (1730—46) entstand jenes neue Königsschloß Christiansborg in Kopenhagen, dessen erste Entwürfe der König mit seinem deutschen Militärarchitekten Elias David Häuser (gest. 1745) gemacht hatte. Der Bau begann 1732; 1736 wurden Eigtved und Thurah mit dem inneren Ausbau der oberen Stockwerke, Leclerc, von dem auch das

Eingangstor herrührte, mit der bildnerischen Ausschmückung betraut; 1740 wurde das Schloß bezogen. Es war ein etwas schwerfälliger Bau in nüchternem Barockstil: Erdgeschoß und Zwischengeschoß gequadert, die beiden Obergeschosse durch Pilaster und Halbsäulen zusammengefaßt, Flachbogengiebel über den Seitenvorsprüngen, ein flacher Dreieckgiebel über dem Mittelvorsprung. Sein schönster Innenraum, der stattliche Rittersaal, dessen untere Hälfte durch korinthische Pilasterpaare gegliedert war, wurde erst später durch Jardin gestaltet. Das Schloß brannte 1794 ab; aber auch der Neubau, den Christian Friedrich Hansen, den wir später kennenlernen werden, an seiner Stelle errichtete, wurde 1884 ein Raub der Flammen. Von den übrigen Schlössern, die unter Christian VI. entstanden, ist zunächst das nüchtern mit ionischen Pilastern verzierte Schloß Charlottenlund bei Klampenborg, ist sodann das wohlangeordnete Prinzenpalais in Kopenhagen (1743) als schlicht, aber gut gegliederter Bau Eigtveds, ist endlich als selbständiger Bau Thurahs die hübsche „Ermitage" im Tiergarten mit ihrem vorspringenden ionischen Mittelportal im gequaderten Untergeschoß, ihrem korinthischen Pilaster- und Säulenschmuck am Obergeschoß zu nennen. Merkwürdig sind die ausgeschnittenen Ecken dieses Obergeschosses, in denen Freisäulen stehen. Auch das Schloß zu Roskilde mit seinen üppigen Fensterumrahmungen und das Schloß Hirschholm mit seinen korinthischen Doppelpilastern und seinen Muschel- und Fruchtschnürzieraten sind Schöpfungen Thurahs.

Friedrich V. (1746—66) mied das düstere Schloß Christiansborg. Unter ihm erstand die Friedrichsstadt oder das Amalienborger Viertel. Der achteckige Amalienborgplatz ist als Mittelpunkt dieses Adelsviertels mit vier in gleichem Stile errichteten Palästen geschmückt, die Eigtveds Hauptschöpfung sind. Zwei davon bilden den jetzigen Königspalast, einer ist das Kronprinzenhaus, einer dient als Ministerium des Äußeren. Die Hauptkörper dieser Paläste bilden vier, ihre Anbauten mit den Straßendurchlässen die anderen vier Seiten des Achtecks. Über gequaderten Erdgeschossen werden die Obergeschosse durch ionische Pilaster im Mittelvorsprung unter schwerem Barockaufsatz durch ionische Säulenpaare gegliedert. An der Durchbildung der plastischen Einzelformen war Leclerc beteiligt.

Unter Friedrich V. entwarf Eigtved auch die anmutige, am Mittelrisalit der Eingangsseite mit ionischen Pilastern geschmückte kleine Friedrichskirche zu Kopenhagen, die sein Schwiegersohn Anthon vollendete. Anthons eigene Hauptschöpfung aber war das Friedrichshospital, das sich durch gute Raumverteilung und künstlerische Verhältnisse auszeichnet.

Die Krone des Amalienborger Viertels sollte die große Friedrichskirche, jener marmorne Kuppelbau werden, der Kopenhagen zur Weltstadt weihen sollte. Die ersten Pläne rührten von Eigtved her. An der weiteren Ausbildung beteiligten sich Thurah und Anthon. Aber 1754 wurde der Franzose Jardin herbeigerufen, der zwar den Grundplan beibehielt, jedoch den Aufbau aus dem deutschen Barock in den französischen Klassizismus übersetzte. Ein Kuppelzentralbau mit säulengetragener Giebelvorhalle! Die Seitentürme der Schauseite durch einen überbrückten Zwischenraum vom Hauptbau getrennt! Die Trommel der Kuppel nach dem Vorbilde der Londoner Paulskathedrale und des Pariser Pantheons von Säulen umstellt! Alle Säulen korinthischen Stils! Der Bau war zu groß und zu kostspielig für das kleine Land. Er wurde 1770 aufgegeben, Jardin entlassen. Erst im 19. Jahrhundert wurde er auf Kosten eines reichen Privatmannes in etwas veränderter Gestalt, ohne die Seitentürme, durch Frederik Meldahl, dem wir die zuverlässigsten Mitteilungen auch über die dänische Baukunst des 18. Jahrhunderts verdanken, siegreich vollendet.

Von Jardins sonstigen Schöpfungen in Dänemark sei, außer dem erwähnten Rittersaal

im Schlosse Christiansborg, noch das kleine, schlicht französisch empfundene Schlößchen Marienlyst bei Helsingör genannt. Über seine große Friedrichskirche aber veröffentlichte er 1765 ein Kupferwerk, das uns seine Hauptschöpfung wenigstens in Schwarz-Weiß-Ausführung erhalten hat.

2. Die Bildnerei der mittleren Neuzeit in Schweden und in Dänemark.

Von einer skandinavischen Bildhauerei oder Malerei kann in diesem Zeitraum noch weniger die Rede sein als von einer skandinavischen Baukunst, wohl aber von einer umfangreichen Ausübung dieser Künste durch ausländische, vornehmlich noch immer deutsche und niederländische, dann auch französische Künstler im Dienste der kunstsinnigen Monarchen Schwedens und Dänemarks. Die Bildnerei beschränkte sich in Skandinavien während des größten Teiles dieses Zeitraumes einerseits auf die Ausstattung der schmuckbedürftigen Teile der Gebäude, die wir kennengelernt haben, namentlich der Portale, Giebel, Friese und Terrassenmauern, anderseits auf die Grabmalskunst, die alle Arten von den stattlichen freistehenden Tumbendenkmälern mit Liegebildern und sinnbildlichen Gestalten bis zu den einfachen, mit Reliefs geschmückten Denktafeln (Epitaphien) der Kirchenwände umfaßte. Da aber nicht eben die maßgebenden ausländischen Bildhauer in den nordischen Ostseehauptstädten erschienen, muß die allgemeine Kunstgeschichte ein näheres Eingehen auf die in ihnen und für sie entstandenen Bildwerke der örtlichen Kunstforschung überlassen. Für Schweden haben Carl von Ugglas, Aug. Hahr und Roosval selbst in seiner und Rombahls Geschichte der schwedischen Kunst alles zusammengetragen, was sich über die Bildnerei dieses Zeitraums in Schweden sagen läßt.

Gegen Ende des 16. Jahrhunderts beherrschte, wie wir gesehen haben (Bd. 4, S. 548 bis 550), der Mechelner Steinhauer Willem Boyens (Boyen), den die schwedischen Quellen Boy zu nennen pflegen, die Bau- und Grabbildnerei Schwedens. Seine bedeutendsten Grabmäler, das Freigrab Gustav Wasas und seiner beiden ersten Gemahlinnen, die ausgestreckt nebeneinander auf der Platte ruhen, wurden 1562—72 in Antwerpen ausgeführt, 1579 nach Schweden geschafft und hier 1580—81 im Dom zu Upsala aufgestellt. Die würdigen Gestalten sind aus Alabaster, ihre Kronen aus Bronze gebildet. Die vier Obelisken, die an den Ecken der Tumba aufragen, geben dem Denkmal sein besonderes, etwas schweres Gepräge. Willem Boyens Grab der Katharina Jagellonica in derselben Domkirche, das, nicht besonders glücklich, in seiner Längsrichtung aus einer dorischen Wandnische hervortritt, entstand 1583—90. Die Alabastergestalt wurde von der schwächeren Hand seines Gesellen Arent Palardin ausgeführt. Das Grabmal Johanns III. in derselben Kirche aber rührt von dem damals in Danzig arbeitenden Mechelner Bildhauer Willem van den Blocé (gest. 1628) her, dem Schöpfer des prächtigen Grabmals der Markgräfin Elisabeth im Dom zu Königsberg. Es ist ein Baldachingrab, in dem das weißmarmorne, in voller Rüstung dargestellte Liegebild des Königs von sinnbildlichen Gestalten umgeben wird. Das Grabmal des Herzogs Magnus in der Klosterkirche von Wadstena aber, das Berndt von Münster 1595—1602 ausführte, ist lehrreich als ein spätes Beispiel durchgeführter Polychromie. Das bemalte Kalksteinbild des Verstorbenen, dessen charaktervolle Hände gerühmt werden, wird von buntfarbigen Marmorsäulen eingefaßt.

Der Holländer Adriaen de Vries (S. 286, 401), von dessen Hand Schweden eine Anzahl schon von Böttiger zusammengestellter, aus Dänemark stammender Bildwerke besitzt, war niemals, wie noch Buchwald annahm, selbst in Schweden gewesen. Holländer, Haarlemer der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, aber war auch Aris Claeszon, der unter anderem 1625—29 das mit seinem Namen bezeichnete Grabmal Gustav Banérs und seiner Gemahlin im Dom zu

Upsala, nach 1630 das Grabmal Svante Banérs in der Kirche zu Danderyd (Upland) schuf. Er zeichnete sich durch weiche, geschmeidige Formensprache in der Behandlung des nackten Fleisches wie der Gewandstoffe, nicht aber eben durch glücklich zusammenschließende Anordnung aus. Holländer, wohl ein Sohn des großen Amsterdamer Hendrik de Keyser, war auch Pieter de Keyser (geb. 1596), der 1637 das Marmorgrab des Feldherrn Erik Soops im Dom zu Skara mit ziemlich nüchternen Bildwerken schmückte. Die Ehegatten ruhen hier unter einem reich mit allegorischen Gestalten und Reliefs versehenen dorischen Säulenbaldachin.

In der weiteren Entwickelung wurde hier wie überall das Paradebett mit den Liegebildern an die Wand gerückt, und schließlich begnügte man sich mit dem Wandepitaph, der künstlerisch umrahmten Denktafel mit oder ohne Reliefbild des Verstorbenen.

Deutscher, Hamburger, war vor allem der Hofbildhauer Heinrich Wilhelm (gest. 1652), der schon diese Wandlung der Grabbildnerei vollzog, aber auch bereits den eigentlichen Barockstil vertrat. Hauptsächlich im Dienste der Familie des Reichskanzlers Oxenstierna führte er 1641 das Grabmal Gabriel Gustavson Oxenstiernas in der Kirche zu Tyresö, 1645 die Gedenktafel für die jung verstorbenen Kinder des Kanzlers in der Nikolaikirche (Großen Kirche) zu Stockholm aus, deren aus herabhängenden Häuten bestehendes Barockmotiv Aufsehen erregte. Als Wilhelms Hauptwerke aber gelten seine reich im Kartuschenstil umrahmten und geschmückten Gedächtnistafeln für den Kanzler selbst, dessen Hausfrau und verschiedene andere Glieder seiner Familie in der Kirche zu Jäder (1650). Deutscher wie Wilhelm war auch Heinrich Blume (erwähnt 1638—66), der seine Kunst hauptsächlich in der Portal- und Giebelbildnerei schwedischer Schlösser und Kirchen betätigte. Er führte 1638—40 die Portale und Giebel des Schlosses Tidö (S. 434), 1641—59 den bildnerischen Außenschmuck der Kirche zu Jäder aus. Als ziemlich derben Künstler kennzeichnen ihn seine Putti am Südportal der Jakobskirche in Stockholm.

In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts kamen öfters französische Bildhauer nach Schweden. Jean Baptiste Dieussart (oder Dusart), ein nüchtern-schwerfälliger Barockmeister, der 1660 in Schweden landete, schuf Blei- und Stuckfiguren für Jacobsdal (Ulriksdal), für das Stockholmer Schloß und (1667) für das Ritterhaus in Stockholm. Nicolas Cordier (der jedoch nicht der Bildhauer dieses Namens sein kann, der 1612 in Rom starb) gilt als der Schöpfer der großen lebensvollen Erzbüste Karls X. Gustav im Stockholmer Nationalmuseum. Abraham Lamoureux, der 1674 in Stockholm auftauchte, aber wird als Meister der großen Brunnenbildwerke des Schlosses Jacobs- oder Ulriksdal genannt.

Der Hauptbildhauer das Schlosses Drottningholm aber war wieder ein Flame, Nicolas Millich, ein tüchtiger, formensicherer, wenn auch etwas nüchterner Schüler des berühmten Antwerpener Bildhauers Rombout Verhulst (S. 289). In Drottningholm schuf Millich unter anderem 1672—85 die marmornen Treppenhausstandbilder Apollons und der Musen; aber auch der Grabmalkunst wandte er sich zu. Sein wandartig als ionische Tempelfront aufgebautes, mit Büsten, Putten und Zierwerk etwas locker geschmücktes Grabmal Erik Flemmings (gest. 1679) in der Kirche zu Sorunda und sein Grabmal Knut Kurcks und seiner Gemahlin in der Kirche zu Näshulta, das die Verstorbenen sitzend unter einem Thronhimmel darstellt, tragen seine Namenszeichnung.

Unter Millichs Einfluß standen dann wieder Deutsche, wie Peter Schultz, dessen ruhiges Wandnischengrab des Bischofs Terserus im Dom zu Linköping den Verstorbenen mit heiligen Büchern als Kopfkissen auf der linken Seite ruhend darstellt, und Caspar Schröder (gest. 1710), dessen sprechende, von bauschigem Gewand umwallte Büste Karls XI. in der Universität

zu Upsala ein echtes Barockwerk ist (Abb. 224). Den üppigsten deutschen Barockstil des ersten Viertels des 18. Jahrhunderts aber vertrat, wenigstens als Ausstattungskünstler, der Bildschnitzer **Burchardt Precht**, dessen Hauptschöpfungen, wie das Königsgestühl in der Nikolaikirche zu Stockholm (1684) mit seinem malerisch rauschenden Vorhang und seinen an Bernini mahnenden fliegenden Engeln, maßgebend für die ganze schwedische Ausstattungskunst wurde.

Am Stockholmer Schloßbau waren in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts vorzugsweise französische Bildhauer beschäftigt: um die Jahrhundertwende schon **René Chauveau** (1663—1722), der 1693—1700 in Schweden arbeitete. Seine Hauptschöpfungen im Schloß gehörten aber noch dem älteren Bau an, der 1697 ein Raub der Flammen wurde. Chauveau war ein Schüler François Girardons (S. 166), dessen Stil er, gespreizter in der Bewegung, nach dem Norden verpflanzte. Erhalten haben sich immerhin eine Reihe seiner Schloßbildwerke: z. B. die erst neuerdings in Bronze, ursprünglich in Gips gegossenen 16 mythologischen Reliefs der Südfassade. In der vollen ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts aber war der französische Bildhauer **Jacques Philippe Bouchardon** (1711—53), ein jüngerer Bruder und Schüler des berühmten Edm. Bouchardon (S. 438), der Hauptmitarbeiter des jüngeren Tessin am Stockholmer Schloßbau. Schon 1741 als Hofbildhauer nach Stockholm berufen, arbeitete er an der Ausstattung der Innenräume des Schlosses im Rokokogeschmack vornehmlich mit dem französischen Maler Taraval (S. 438) Hand in Hand. Sein Hauptwerk, das Christus am Ölberg in malerischem Reliefstil empfindungsvoll darstellt, schmückt den Altar der Schloßkapelle (Taf. 60). Aber auch seine Bildnisbüsten Karls XII. und des Architekten Härleman zeigen, daß er mitten im Zeitstil stand.



Abb. 224. Caspar Schröders Büste Karls XI. in der Universität zu Upsala. Nach Romdahl und Roosval, a. a. O.

Für die Förderung der darstellenden Künste in Schweden wurde nun die 1735 gegründete Zeichenakademie, die 1768 durch den jüngeren Adelcrantz zu einer „wirklichen Maler- und Bildhauerakademie" umgebildet wurde, von Bedeutung. Die **Bildhauer**, die bis über die Mitte des Jahrhunderts hinaus in Schweden den Ton angaben, waren freilich nach wie vor Franzosen. Nach jenem **Jacques Philippe Bouchardon**, der Akademiedirektor wurde, blühte in Stockholm besonders **Pierre Hubert l'Archevêque** (gest. 1778), der 1755 zum Hofbildhauer ernannt wurde. Vor dem Ritterhaus steht sein schwerfälliges ehernes Standbild Gustav Eriksson Wasas (1773), vor dem Theater erhebt sich sein kolossales, wohlabgewogenes Reiterbild Gustav Adolfs II. Erst mit l'Archevêques Schüler Johan Tobias Sergel schwang, wie wir später sehen werden, ein Schwede sich zu schöpferischer Meisterschaft in der Bildnerei empor.

In **Dänemark** entwickelte die Bildnerei dieses Zeitraums sich in ähnlichen Gleisen wie in Schweden. Die großen kirchlichen Grabdenkmäler gehören hier wie in Schweden und in Norddeutschland zur Schule oder Nachfolge des großen Antwerpeners Cornelis Floris (Bd. 4, S. 232). Besaß das damalige Dänemark doch zwei Hauptwerke dieser Art aus Floris' eigener Werkstatt

und in ihren Hauptteilen von seiner eigenen Hand: das große, von Karyatiden mit ionischen Kapitellen getragene, noch edel-ruhige Freigrab König Friedrichs I. im Dome zu Schleswig, das 1552 vollendet wurde, und das üppigere, schon barockere Grabmal Christians III. (1575 vollendet) im Dome zu Roskilde, das in prächtiger Pfeilerhalle unten die Liegefigur, oben die knieend betende Gestalt des Königs wiedergibt. Aber auch das Grabmal des Herluf Trolle und der Brigitte Giöe in der Kirche zu Herlufsholm, deren Alabastergestalten wie die jenes Königs Friedrich in Schleswig mit offenen Augen auf ihrem Lager ruhen, ist niederländische Arbeit in der Art des Floris.



Abb. 225. Adriaen de Vries' Neptun (Bronzeguß) von des Meisters Brunnen in Kronborg, jetzt im Park von Drottningholm. Nach Fr. Beckett, a. a. O.

Im letzten Viertel des 16. Jahrhunderts wurde die Grabmalskunst in den dänischen Kirchen durch den Erlaß Friedrichs II. von 1576 beschränkt, der dem Adel die Errichtung von Grabmälern, wie sie Fürsten und Herren gebührten, verbot. Das immerhin ziemlich handwerksmäßige Bildwerk des älteren und der beiden jüngeren Steenwinkel und ihrer Genossen in deren Steinhauerarbeiten zu Kronborg (S. 439) und zu Frederiksborg (S. 440) trägt durchaus niederländischen Charakter. Lorentz Pieters Sweys hatte die Bildwerke an der Hofseite der Terrasse von Frederiksborg zu schaffen oder zu beschaffen. Die besten von ihnen stammen aus der de Keyserschen Werkstatt. Bildnerische Kunstwerke höherer Art ließ man stets im Ausland anfertigen. Für das Kronborger Schloß wurde die Ausführung eines Kunstbrunnens mit den Erzgestalten Neptuns und der Meerjungfrauen, aber auch der Göttinnen Minerva, Juno und Venus dem Nürnberger Meister Georg Labenwolf (gest. 1585), einem Sohne des bekannten Pankraz Labenwolf (Bd. 4, S. 471), übertragen. Labenwolf selbst erschien 1576. Aufgestellt wurde der Brunnen 1583; 1659 raubten die Schweden ihn. Seine Bildwerke sind zerstreut. Ähnlich ging es dem großen Neptunbrunnen im Schloßhofe zu Frederiksborg, der 1615—23 von dem in Augsburg (S. 401) und Prag tätigen holländischen Meister Adriaen de Vries (S. 286) in Prag ausgeführt wurde. Auch die ehernen Standbilder dieses Brunnens wurden 1659 von den Schweden entführt; der Neptun (Abb. 225) steht jetzt im Schloßpark zu Drottningholm, andere seiner Gestalten sieht man in Stockholm.

Im zweiten Viertel des 17. Jahrhunderts blühte in Dänemark eine mehr oder weniger einheimische Bildschnitzerschule, deren hölzerne Kanzeln, Kirchenstühle und Altarumrahmungen, in maßvoller nordischer Renaissance gehalten, keineswegs reizlos sind. Chr. Axel Jensen hat ihnen eine Untersuchung gewidmet. Auf die Bedeutung der Arbeiten Hans Brüggemanns

in Schleswig und Claus Bergs in Jütland für die Entwickelung dieses Kunstzweiges in Dänemark ist (Bd. 4, S. 473, 549) schon hingewiesen worden.

Als es dann in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts ein Denkmal höheren Stils für Kopenhagen zu schaffen galt, wandte man sich an einen Franzosen. Jener Lyoner Abraham Lamoureux, Schüler Coustous (S. 170), der bis 1681 in Stockholm arbeitete, wurde in diesem Jahre nach Kopenhagen berufen, wo er das 1688 auf Kongens Nytorv aufgestellte, in Blei gegossene Reiterstandbild Christians V. schuf, dessen Roß über den gestürzten „Neid" dahinschreitet. Es ist eine Schöpfung von wuchtigen Formen im Zeitstil.

Die bildnerische Hauptschöpfung aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Kopenhagen ist der Innenschmuck der Erlöserkirche: an der Eingangswand das von zwei Elefanten getragene überüppige Akanthuslaubwerk der Orgelbrüstung, an der gegenüberliegenden Wand der von korinthischen Säulen gestützte, von zwei lebensgroßen Engeln mit ausgebreiteten Flügeln bewachte Altarüberbau, unter dem ein herabgeflogener Engel dem einsam thronenden Heiland den Kelch reicht; eine etwas locker zusammengeordnete, aber eindrucksvolle Schöpfung berninesken Hochbarocks. Von dem Kopenhagener Karl Stanley (1702—66), der sich in Amsterdam und London gebildet hatte, rührt das trockene Denkmal der Königin Luise in der Gruft zu Roskilde her. Ihm lief schon seit 1751 jener französische Bildhauer Louis Auguste Leclerc (S. 443), der Schüler Coysevox', den Rang ab, der außer seinen Ausschmückungsarbeiten in verschiedenen dänischen Königsschlössern das immerhin eindrucksvolle Denkmal Friedrichs IV. und der Königin Sophie in Roskilde schuf. Als es sich dann aber darum handelte, Friedrich V. ein Reiterdenkmal in der Mitte des Amalienborger Platzes zu errichten, wurde abermals ein Franzose berufen, dieses Mal, auf Bouchardons Empfehlung, Guillaume Coustous (S. 170) Schüler Jacques François Saly aus Valenciennes (1717—76), der sich durch seinen römischen Marmorfaun in der französischen Akademie und sein später zerstörtes Standbild Ludwigs XV. in seiner Vaterstadt einen Namen gemacht hatte. Jouin hat seine Monographie geschrieben. Sein Reiterbild Friedrichs V., das 1768 gegossen, 1772 aufgestellt wurde, zeigt, mit Lamoureux' achtzig Jahre älterem, derbem, aber nicht schwunglosem Reiterdenkmal Christians V. auf Kongens Nytorv verglichen, die Entwickelung von der schwülstigeren barocken zur schlichteren klassizistischen Formensprache, die in der Zeit lag. Der königliche Reiter ist, wie schon Coysevox' und Girardons Bildnisse Ludwigs XIV., in altrömischer Tracht dargestellt. Es ist ein Meisterwerk von gesammelter, geschlossener Kraft. Saly war 1754 berufen und sofort an Eigtveds Stelle Direktor der 1748 gegründeten dänischen Kunstakademie geworden, die 1753 neue stattliche Räume und nach Salys Ernennung auch verbesserte Satzungen erhielt. Ein neues Zeitalter akademischer Kunst brach damit auch in Dänemark an.

3. Die Malerei in Skandinavien von 1550 bis 1750.

Die Malerei entwickelte sich auf skandinavischem Boden in derselben Richtung wie die Bildnerei. An die Stelle der kirchlichen Grabmalkunst der Bildnerei tritt die Bildnistafelmalerei für Haus und Herz der wohlhabenden Familien. Die kirchliche Wandmalerei (Bd. 4, S. 174 u. S. 550), die bis tief ins 16. Jahrhundert herein eine Rolle in Dänemark, einschließlich Schonens, gespielt hatte, trieb am Anfang dieses Zeitraums hier und da noch neue Sprossen; aber die Reformation war ihr nicht hold; die vorhandenen Wandmalereien, deren Reste das 19. Jahrhundert mühsam unter dem Stucküberzug wieder hervorgesucht hat, wurden im 17. Jahrhundert vollends übertüncht. In der Ausstattung der Königsschlösser nur lebte die

Wandmalerei, zunächst als Webemalerei, dann, in der neuen Formensprache, namentlich als Deckenmalerei wieder auf. Erst ganz am Ende dieses Zeitraums trat die Malerei auch im skandinavischen Norden als selbständige Staffeleikunst hervor; und dann erst stellten sich den ausländischen Meistern auch auf dem Gebiete der Malerei einheimische Meister von einiger selbständigen Bedeutung an die Seite.

Die schwedische Malerei dieses Zeitraums haben wir schon bis in die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts herab begleitet (Bd. 4, S. 550). Wilhelm Boyens oder Boy von Mecheln, den wir als Baumeister und Bildhauer kennengelernt haben, war auch als Bildnismaler in Schweden tätig; Hahr meint, ihm Bilder Eriks XIV. im Schlosse zu Meiningen und im Stockholmer Nationalmuseum zuschreiben zu könnnen. Baptista van Uther, der 1562 in Schweden auftauchte, beteiligte sich an der malerischen Ausschmückung der Schlösser zu Kalmar und Stockholm, schuf Altarbilder für die Ritterholmskirche in Stockholm und für die Schloßkapelle zu Westernäs, aber auch schwächliche Bildnisse von Prinzen und Königen, wie das des Herzogs Sigismund von 1576 in den Uffizien. Als erster schwedischer Maler nach Anders Larsson (Bd. 4, S. 550), von dem sich kein Bild erhalten hat, verdient Holger Hansson genannt zu werden, der 1586 im Stockholmer Schloß malte und 1619 zuletzt erwähnt wird, aber als künstlerische Persönlichkeit ebensowenig faßbar ist wie Larsson.

In der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts malte der Livländer Jakob Henrik Elbfaß, der um 1625 in Stockholm erschien, am schwedischen Hofe eine Reihe von Bildnissen, wie das der Gräfin Beata de la Gardie zu Kolck in Livland, die einen vor-van Dyckschen niederländischen Durchschnittsstil zeigen. Ein feinerer Bildnismaler war der Holländer Jakob van Doordt, der, nachdem er am dänischen Hofe erfolgreich gemalt hatte, 1619 und 1629 in Schweden erschien, im Stockholmer Museum aber doch auch nur mit dänischen Königsbildern vertreten ist. Als Hofmaler der Königin Christine sind der Holländer David Beck (1621—56), ein flauer Schüler van Dycks, und der berühmte Franzose Sébastien Bourdon (S. 188) zu nennen. Jener war 1647—51, dieser 1652—54 in Stockholm. Von beiden besitzt das Stockholmer Museum ansprechende Bildnisse der gelehrten Königin. Auch das Brustbild Gustaf Horns in Gripsholm zeigt Beck als gesunden Niederländer. Der einzige weithin bekannte skandinavische Maler dieser Zeit, der Blumenmaler Ottomar Elliger der Ältere von Gotenburg (1633—79), trug seine etwas harte, aber frische und farbige Kunst ins Ausland (S. 421). In Schweden wirkten fast nur auswärtige Maler.

Unter den Ausstattungskünstlern der zweiten Hälfte des Jahrhunderts wird freilich ein Schwede, Johann Sylvius (gest. 1695), genannt, dessen Malereien in der Schloßkapelle zu Stockholm und in der Galerie des Schlosses Drottningholm (1689—90) wie Nachahmungen Lebruns (S. 189) wirken. Der Hauptmeister dieses Faches in Stockholm aber war David Klöcker (1629—98), ein Hamburger, der sich in Holland zum Bildnismeister, in Italien unter Cortona (S. 23 und 69) zum Deckenmaler entwickelt hatte, 1661 schwedischer Hofmaler und 1674 als Klöcker von Ehrenstrahl geadelt wurde. Seine annehmbaren Hauptmalereien befinden sich in den Schlössern zu Drottningholm und zu Stockholm, leere religiöse Darstellungen seiner Hand z. B. in der Nikolaikirche. Von seinen steif angeordneten, nüchtern aufgefaßten, aber von einem gewissen Streben zu verschönern getragenen und manchmal von malerischem Helldunkel umflossenen Bildnissen seien das große Gruppenbildnis der Familie Karls X. in Gripsholm und das charaktervolle Bild des rotröckigen Hofnarren Hasenberg im Stockholmer Museum hervorgehoben. Ausführlich hat Hahr über Ehrenstrahl und seine Schule

berichtet. Bedeutender und einflußreicher noch als Ehrenstrahl wurde sein Neffe David Krafft (1655—1724) aus Hamburg, der sich, malerisch halb im Sinne Rubens', halb im Sinne Rembrandts, fast ausschließlich der Bildnismalerei widmete. Die meisten seiner 235 Bildnisse, die Hahr verzeichnet, befinden sich in den schwedischen Schlössern: in Drottningholm z. B. das Karls XII. in ganzer Gestalt; im Stockholmer Nationalmuseum das Friedrichs IV. von Holstein-Gottorp. Alle Posen der Perückenzeit kommen noch ohne Übertreibung, aber auch ohne persönlichen Reiz in ihnen zur Geltung.

Neben Ehrenstrahl und Krafft aber wirkten als holländische Bildnismaler von einiger Bedeutung in Stockholm noch der Amsterdamer Toussaint Gelton, von dem das Stockholmer Nationalmuseum vier mittelgute Bilder besitzt, und der Haager Martin van Mijtens der Ältere (1648—1736), dessen Sohn berühmter wurde als er. Als Schüler des Mijtens gilt der Stockholmer Georg Desmarées (1697—1775), der, obgleich er Schweden schon 1724 verließ, hier über 128 Bildnisse hinterlassen hat, die zu den vornehmsten in Schweden entstandenen Gemälden des ersten Viertels des 18. Jahrhunderts gehören. Desmarées bildete sich dann aber in Venedig unter Piazzetta weiter und ließ sich schließlich in München nieder, wo er starb. Ein zweiter Schüler des älteren Martin Mijtens war sein Sohn Martin van Mijtens der Jüngere (1695—1770), der ebenfalls in Stockholm geboren war, seine Ausbildung in Holland und in Paris fortsetzte und dann nach Wien ging (S. 427), wo er es zu hohem Ansehen und höchsten künstlerischen Würden brachte.

Franzosen der leichten Richtung Lemoines (S. 195) waren Maler wie Guillaume Thomas Taraval (1701—56), der in der ersten Hälfte des Jahrhunderts Deckenbilder und anderes von immer rokokohafter werdendem Ansehen im Königsschlosse zu Stockholm malte, 1735 auch Direktor der vom Grafen Karl Gustaf Tessin gegründeten Zeichenakademie wurde, als deren Hauptaufgabe es angesehen wurde, Künstler für die Ausschmückung des Schlosses heranzubilden. Seine Mitlehrer an der Akademie, meist Schüler Kraffts, wie der Weimarer Johann Heinrich Scheffel (1690—1780), die Schweden Lorenz Pasch der Ältere (1703—66) und Olaf Arenius (1701—66), verkörpern die absichtlichen, gezierten Seiten des Zeitstils. Zu den Schülern der neuen Akademie aber gehören, außer dem jüngeren Adelcrantz (S. 438), der tüchtige Schwede Karl Gustaf Pilo (1711—93), auf den wir zurückkommen. Von Kraffts übrigen Schülern hob sich noch Gustaf Lundberg (1691—1786) hervor, über den Levertin geschrieben hat. Lundberg hatte sich in Venedig und Paris, hier unter Rosalba Carriera (S. 88), hauptsächlich zum gefeierten Pastellmaler entwickelt. Er war der erste schwedische Maler, der nach Paris zog. Ziemlich flau und süßlich wirkt sein Bildnis der Königin Luise Ulrike im Stockholmer Museum, frischer, aber nicht minder süßlich sein Bildnis des Axel v. Fersen (um 1758) in Gripsholm. Einige der begabtesten schwedischen Maler der Mitte des 18. Jahrhunderts aber arbeiteten vorzugsweise im Ausland. Der Stockholmer Michael Dahl (1656—1743), der Schüler Ehrenstrahls (S. 450) gewesen war, gehörte zu den geschätztesten Londoner Meistern seiner Zeit. Man lernt ihn am besten in der National Portrait Gallery zu London kennen; doch besitzt das Stockholmer Museum sein hartes Bildnis Karls XII. Der Malmöer Alexander Roslin (1718—93), über den Fidière und Levertin gearbeitet haben, hatte sich in Paris zu einem angesehenen Bildnismaler entwickelt. Auch von seinen Künstlerfahrten nach Stockholm (1773—75) und Petersburg (1775—77) kehrte er zum Seinestrand zurück. Bildnisse seiner Hand sieht man in Versailles und im Louvre, den Herzog von Orléans zu Pferde im Château d'Eu. Das Stockholmer

Museum aber besitzt, außer des Meisters Selbstbildnis mit seiner Gattin, z. B. das Gruppenbildnis Gustafs III. mit seinen Brüdern von Roslins Hand. Roslin gehört zu den besseren Durchschnittsmeistern seiner Zeit. Einigen Ruhm verdankte er der angenehmen „Ähnlichkeit" der Züge und der stofflich wirkenden Behandlung der Kleiderstoffe seiner Bilder. Immerhin zeigte sich schon jetzt, daß die Saat, die die ausländischen Maler des 17. Jahrhunderts in Schweden ausgestreut hatten, im Begriff war, verheißungsvoll aufzugehen.

Die dänische Malerei der mittleren Neuzeit haben wir mit Jakob Binck, der 1569 starb, und Melchior Lorch oder Lorich, der 1590 noch lebte, bereits bis gegen Ende des 16. Jahrhunderts herab verfolgt (Bd. 4, S. 550). Hofmaler Friedrichs II. war Melchior Lorch 1580. Als Kupferstecher gehört er zu den letzten der „deutschen Kleinmeister" (Bd. 4, S. 444); und vorzugsweise als Kupferstecher scheint er auch in Dänemark tätig gewesen zu sein. Königlicher Hofmaler in Kronborg aber war seit 1578 Hans Knieper, ein Antwerpener, der in Dänemark Wandgemälde, Altartafeln und Bildnisse hinterließ, vor allem aber die Vorlagen zu den berühmten gewebten Teppichen mit Jagdbildern und Darstellungen aus dem Leben der dänischen Könige schuf, die jetzt in den Nationalmuseen zu Kopenhagen und Stockholm hängen. Lehrreich und reizvoll in den Hintergründen und im Beiwerk, verraten sie im übrigen die kalte Formensprache des niederländisch-italienischen Mischstils dieser Zeit. Kniepers Bildnis des Herzogs Ulrich von Mecklenburg im Schlosse Rosenborg ist eine gute Durchschnittsleistung. Endlich ist Tobias Gemperlin zu nennen, ein Augsburger, der 1575 Tycho Brahe nach Dänemark folgte. Nach seinem bezeichneten Bilde des Anders Sörensen Vedel (1578) in Frederiksborg schreibt Beckett ihm noch eine Reihe anderer Bilder zu. Ein großer Meister war Gemperlin nicht. Aber auch er trug, wie alle Genannten, dazu bei, den Kunstsinn des skandinavischen Nordens zu wecken.

Für die dänische Malerei des 17. Jahrhunderts, deren Geschichte Madsen geschrieben hat, kommen, außer künstlerisch belanglosen Folgen von Wand- und Deckengemälden, hauptsächlich die Bildnisse der Hofgesellschaft in Betracht, wie sie im Schloß Rosenborg zahlreich erhalten, in Lunds großem Bildniswerk vollständig zusammengestellt sind. In dieser Bildnismalerei herrschten die Holländer. Unter Christian IV. kam Jakob van Doordt (Dort; S. 450), der im Schloß Rosenborg z. B. mit dem schlichten, sprechenden Doppelbildnis der Königin Anna Katharina und ihres rot gekleideten Sohnes (1611) vertreten ist, nach Dänemark, kehrte Peter Isaksz (1569—1625), der in Helsingborg geborene und gestorbene Holländer, dessen Gruppenbild der königlichen Familie im Schloß Rosenborg trotz seiner steifen Anordnung lebendig dreinschaut, nach Kopenhagen zurück, traf 1616 aber auch der Sohn des berühmten holländischen Kunstschriftstellers Karel van Mander I (1548—1606; S. 300), Karel van Mander II (1579—1623), auf Seeland ein, um die leider verbrannten Wandbehänge mit den Schwedenschlachten für Frederiksborg auszuführen. Sein Sohn Karel van Mander III (1605—70) aber gilt als der Begründer der dänischen Malerei. Wird er doch als „Dänemarks Apelles" gefeiert, und sind seine Bildnisse doch von einer Kraft der Auffassung und einer Wucht der Darstellung, die sie den Meisterwerken der holländischen Schule anreihen. Im Kopenhagener Museum ist er mit einigen Historienbildern und mit Bildnissen wie dem des Admirals Ove Gjedde, dem sich das des Zwerges Giacomo Favorchi mit seinem großen Hunde (Abb. 226) anschließt, vertreten. Großartig wirkt sein Doppelbildnis eines Hand in Hand einherschreitenden Ehepaares, das sich beim Hofjägermeister Sehested-Juel in Ravnholt befindet oder befand.

Nächst diesem jüngeren van Mander war sein Schwager Abraham Wuchters, der 1638 mit ihm eintraf, der bedeutendste Maler Kopenhagens. Wuchters' Bildnisse sind absichtlicher stilvoll in ihrer Haltung, plastischer in ihrer Durcharbeitung, aber wohl einige Grade kühler als die van Manders. Sein Bildnis des Ulrik Kristian Gyldenlöve (1648), der in roter Atlaskleidung, mit einem weißen Mopse hinter sich, vor grauem Vorhang dasteht (im Kopenhagener Museum), würde überall bewundert werden.

Weniger bedeutend als diese Bildnismaler sind die Begründer der Sittenmalerei in Dänemark, wie der taubstumme Oldenburger Wolfgang Heimbach (um 1613—75), der mit recht guten Bildnissen sogar in London, Kassel und Braunschweig, im Schloß Rosenborg aber auch mit einem „Geldwechsler", bei Kerzenbeleuchtung, vertreten ist, und Toussaint Gelton, der 1674 von Schweden (S. 451) eintraf und 1680 als Hofmaler in Kopenhagen starb. Als „Surrogat für Mieris" bezeichnet Madsen ihn deutlich genug. Franzose aber war der Hofmaler Christians V. (1670—99), Jacques d'Agar (1640—1715), dessen bauschige Bildnisse (z. B. Christians V. in Rosenborg) ins 18. Jahrhundert hinüberleiten.


Abb. 226. Bildnis des Zwerges Giacomo Favorchi von Karel van Mander III im Museum zu Kopenhagen. Nach Karl Madsen.

In der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts gaben, wie wir gesehen haben, Baumeister und Bildhauer in Kopenhagen den Ausschlag. Auch die ersten Direktoren der 1748 gegründeten dänischen Kunstakademie waren Baumeister und Bildhauer: Eigtved bis 1751, Saly bis 1754 (S. 449). Zu den Hauptstützen der Akademie aber gehörten in der Mitte des Jahrhunderts zwei Nürnberger Maler und Kupferstecher, die Leitschuh ausführlich besprochen hat. Der eine von ihnen, der Baumeister und Maler Karl Marcus Tuscher (1705 bis 1751; S. 429), der 1743 nach Kopenhagen berufen wurde, gehörte zu den Mitbegründern der Akademie. Sein Gemälde „Amor und Sappho" (1748) in der Kopenhagener Galerie steht schon im Übergang vom Rokoko zum Neuklassizismus. Der andere, Johann Martin Preisler (1757—97), ein Mitglied der großen Nürnberger Künstlerfamilie Preisler (S. 429), war in Kopenhagen, wohin er 1744 berufen wurde, hauptsächlich als Kupferstecher tätig. Zu seinen Hauptstichen gehört „David und Abigail" nach Guido Reni, aber auch der große, aus zwei Platten zusammengesetzte Stich nach Salys Reiterstandbild Friedrichs V., dem sich sein Stich nach Pilos Gemälde dieses Königs anschloß.

Der Schwede Karl Gustaf Pilo selbst (S. 451), der sich 1741 in Kopenhagen niedergelassen hatte, wurde hier 1745 Hofmaler, 1748 Professor und 1771 Direktor der Kunstakademie. Mit ihm, der den dänischen König um 1750, so pomphaft-bauschig er ihn umhüllte, doch noch im Tanzschritt des Rokoko darstellte, gelangte zuerst ein skandinavischer Maler in Kopenhagen zu leitender Stellung. Dann aber trat schon ein geborener Kopenhagener, Nikolai Abraham Abildgaard (1743—1809), der ganz dem nächsten Zeitraum angehört, in die erste Reihe.

In den zweihundert Jahren der mittleren Neuzeit waren die skandinavischen Länder, wie wir gesehen haben, wenn auch zumeist noch unter fremden Schiffsführern, mit vollen Segeln

in den Strom des gesamteuropäischen Kunstlebens eingefahren. Ihm Neues und Eigenes hinzuzufügen, gelang ihnen erst im nächsten Zeitraum. Gerade aber weil die kunstgeschichtliche Entwickelung dieses Zeitraums in diesen Ländern keine Sonderzüge hervorkehrt, kam es uns hier in besonderem Maße auf die Künstlergeschichte an, die den künstlerischen Wettbewerb der Völker Mitteleuropas deutlich widerspiegelt.

III. Die Kunst der mittleren Neuzeit im nordslawischen Osteuropa.

1. Vorbemerkungen. — Die Kunst dieses Zeitraums in Polen.

Das Königreich Polen hatte unter den Jagellonen, die ihm (1386) Litauen zuführten, seine größte Ausdehnung erreicht. Nach dem letzten Jagellonen, Sigismund August II. (1548—72), der am Eingang unserer mittleren Neuzeit steht, wich die Erbmonarchie Polen jener Adelsrepublik, die sich ihre Schattenkönige als Präsidenten auf Lebenszeit wählte. Auf den Franzosen Heinrich von Anjou, der nur zwei Jahre blieb, folgte der kraftvolle Siebenbürge Stephan Báthori, folgten dann die Könige aus dem schwedischen Hause der Wasa: Sigismund III. (1587—1632), Wladislaw IV. (1632—48) und Johann Kasimir (1648 bis 1669), in dessen Adern immer noch etwas Jagellonenblut floß. Auf den großen polnischen Polenkönig Johann Sobieski (1674—96), den Besieger der Türken vor Wien, aber folgten die sächsischen Könige August II. (1697—1733) und August III. (1733—63), die ihre Scheinherrschaft, wenn auch von Zwischenherrschaften unterbrochen, schließlich doch bis zu ihrem Tode zu behaupten wußten.

Duldsam in Bekenntnisfragen und fortschrittlich in Kunstfragen waren die polnischen Großen der herrschenden Kaste seit langem gewesen; und in völliger Abkehr von ihren östlichen Nachbarn hatten sie sich schon seit Jahrhunderten der westeuropäischen Gesittung und Bildung zugewandt. In welchem Maße das ganze Leben der „oberen Zehntausend", die gerade in Polen allein in Betracht kamen, von den wiederbelebten Erinnerungen an die alte Römerwelt und ihre Herrlichkeit beherrscht wurde, spricht sich deutlich genug darin aus, daß während des größten Teiles dieses Zeitraums Lateinisch nicht nur die Sprache der polnischen Behörden, sondern auch die Verhandlungssprache des polnischen Reichstags blieb. Kein Wunder daher, daß sich in der polnischen Kunst dieses Zeitraums so gut wie keine Spuren moskowitisch-slawischen Einflusses zeigen.

Als Quellen unserer Kenntnis der polnischen Kunst der mittleren Neuzeit, namentlich ihrer Baukunst, sei auf Schriften von Cornelius Gurlitt, Alfred Lauterbach, M. Sokolowski und Leonard Lepszy verwiesen, denen sich Untersuchungen von Paul Graef und Ludwig Kämmerer, von Paul Clemen und dem sächsischen Prinzen Johann Georg anschließen.

So wenig wie eine skandinavische gab es freilich eine eigene polnische Baukunst. Hatte im Mittelalter und im Übergang zur Neuzeit die deutsche Kunst in Polen geherrscht, so hatte, wie wir bereits gesehen haben (Bd. 4, S. 448), früher als in den meisten Ländern Nordeuropas schon in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts die echte italienische Renaissance eine unmittelbare Aufnahme in Polen gefunden. In Krakau, der alten Staats- und Kunsthauptstadt des Reiches, gaben eingewanderte Italiener in allen Wissenschaften und Künsten den Ton an; und sie bereicherten die alte Stadt mit einer solchen Fülle von Denkmälern der Baukunst und der Bildnerei, daß man von einer polnisch-italienischen Renaissancekunst reden kann. Als

Sigismund III. seine Hauptstadt zu Anfang des 17. Jahrhunderts nach Warschau verlegte, versiegte das Kunstleben Krakaus. Neben Warschau aber erhob sich in der Folge die alte litauische Jagellonenstadt Wilna, deren Kunstschätze erst vor kurzem ans Licht gezogen worden sind, zu einer Hauptstadt des litauisch-polnischen Barockstils. Nach den Bauschöpfungen der Kunstmittelpunkte in Krakau, Warschau und Wilna werden wir Bauwerke anderer polnischer Orte, wie die Synagogenbauten, nur flüchtig streifen können.

Hatte in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts unter Sigismund I. (1507—48), der nicht nur einen italienischen Erzieher, Filippo Buonaccorsi, genannt Kallimachus, gehabt, sondern sich auch seine Gemahlin, Bona Sforza, aus Italien geholt hatte, die Krakauer Renaissance mit den feinsten italienischen Arbeiten des 15. Jahrhunderts gewetteifert, so trat unter Sigismund II. August (1548—72) allmählich die italienische Spätrenaissance mit barockem Anflug in ihre Rechte. Als erster wirklicher Frühbarockbau Krakaus ist die Peterskirche, die kreuzförmige Kuppelkirche, zu nennen, die der Jesuitenpater Gian Maria Bernardone mit dem Architekten Giuseppe Buzzi seit 1597 ausführte. Im Grundriß und im Aufbau den römischen Kirchen Gesù (S. 10) und Sant' Andrea della Valle (S. 12) nahe verwandt, von denen diese nur drei Jahre älter war als sie, könnte sie ebensogut in der ewigen Stadt am Tiber wie in Krakau stehen. Die zweistöckige Giebelfassade hält die Mitte zwischen der von Vignola geplanten und der von Giacomo della Porta 1575 ausgeführten Schauseite der römischen Jesuskirche. Wirklich barocke Motive zeigen nur einige der Fensteraufsätze. Gleichzeitig entstand die Klosterkirche zu Bielany bei Krakau (Abb. 227), die alle Abrundungen jener römischen Kirchen in gerade Linien verwandelt, auch den Chor geradlinig abschließt und die Kuppel durch zwei der Schauseite organisch angegliederte Türme einfaßt, auf die der Norden nur ungern verzichtet. Ihr Schöpfer Andrea Spezza (gest. 1628) wird vorher als einer der Meister des Waldsteinpalais in Prag (S. 370) genannt. Das bedeutendste barocke Kircheninnere Krakaus aber entwickelte sich in der Universitäts- oder Annenkirche, deren Hauptmeister Pietro Paolo Olivieri hieß. Ihre reich vergoldeten Stuckarbeiten rührten von Baldassare Fontana her. Ihrem Grundriß nach der Krakauer Peterskirche verwandt und doch, da ihre Seitenkapellen in Seitenschiffe aufgelöst sind, grundsätzlich verschiedenen Aufbaues ist der dreischiffige Barockdom zu Grodno, in dessen dreigeschossiger, mit griechischem Mittelgiebel abgeschlossener Schauseite die ebenfalls dreigeschossigen, aber von offenen, pavillonartigen Aufsätzen überragten Seitentürme mit emporsteigen.

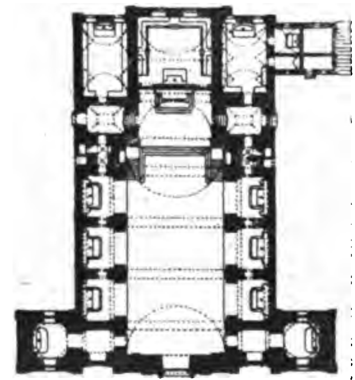


Abb. 227. Grundriß der Klosterkirche zu Bielany bei Krakau. Nach C. Gurlitt, „Warschauer Bauten aus der Zeit der sächsischen Könige". Berlin 1917.

Die eigentliche Barockkirchenstadt des polnischen Reiches war die alte litauische Hauptstadt Wilna; und die Wilnaer Barockkirchen zeigen, wenngleich auch sie wohl alle, wie die bisher genannten, von italienischen Baumeistern errichtet wurden, manche nordische, wenn man will polnische, jedenfalls von der Gotik übernommene Eigenheiten, wie das mächtige In-die-Höhe-Streben des Innern, das dreigeschossige anstatt der zweigeschossigen italienischen Schauseiten hervorrief und die Seitentürme manchmal unter die Höhe des Mittelgiebels herabdrückte.

Ein echter Spätrenaissance-Backsteinbau vom Ende des 16. Jahrhunderts ist die tonnengewölbte Michaeliskirche zu Wilna, über deren ruhig-barocke, mit flachrundem Mittelgiebel

bekrönte Schauseite nur die Helmspitzen ihrer achteckigen Seitentürme hinausstreben. In echt italienischem Frühbarock prangt die Nikolauskathedrale (1596—1604), über deren dreigeschossige, reich gegliederte Schauseite nur die flachen Kuppeln ihrer Seitentürme emporragen, während ein einstöckiger Kuppelturm den Mittelgiebel ersetzt. Der frühbarocke Hauptbau Wilnas aber ist die Peter und Paulskirche in Wilna-Antokol, an der von 1640 bis 1668 gebaut wurde. Die breite, mit korinthischen Säulen geschmückte Schauseite Giovanni Zaoras wird von den achteckigen Seitentürmen, diese aber werden von den Laternen der stattlichen Hauptkuppel überragt. Das helle, reich mit vor- und rückspringenden korinthischen Pilastern geschmückte Innere (Abb. 228) ist besonders wegen seiner köstlichen Stuckarbeiten der Mailänder Pietro Peretti und Giovanni Galli berühmt. Clemen nennt die Innenausstattung dieser Kirche „das großartigste Denkmal, das sich norditalienische Stukkateure in dem äußersten Norden errichtet haben". Eine Besonderheit Wilnas sind dann die eigenartigen Schauseiten mancher ihrer Barockkirchen des vollen 17. Jahrhunderts. Die äußere Chorwand und die Mitte der zweigeschossigen Westwand sind von hohen, nicht mehr italienisch wirkenden, frei vor der Luft stehenden Blendgiebeln überbaut. Aus der Westwand lösen sich außerdem zwei merkwürdige dünne, luftige, weit auseinanderstehende Seitentürme los. Die Hauptkirche dieses Typus ist die Missionarikirche von 1695. Eine säulenreiche, borrominisch geschwungene, üppig-eigenwillig zum Scheingiebel emporstrebende Schauseite aber erhielt 1668 die alte Johanneskirche Wilnas, deren Inneres durch die Wilna eigentümliche Zusammenziehung der Altäre zu malerischen Gruppen ein überaus reiches Ansehen gewinnt. Den üppigsten Schmuck im ausschweifenden polnischen Rokokostil der Mitte



Abb. 228. Inneres der Peter und Paulskirche in Wilna.
Nach Photographie Jan von Bulhaks in Wilna.

des 18. Jahrhunderts endlich zeigt das Innere der Theresienkirche. „Alles ist gebrochen, verkröpft, gesteigert zugunsten einer stark akzentuierten, oft etwas zerhackten Licht- und Schattenwirkung; fleischige und üppige Rocailleornamente sind hier und da angeklebt und scheinen in keinem rechten Verhältnis zu stehen" (Clemen).

Natürlich entstanden auch in dem rasch aufblühenden Warschau im Laufe des 17. Jahrhunderts eine Reihe neuer Kirchen, die den Zeitstil meist in ziemlich leeren und schweren Formen verkörpern. Am Anfang steht Sigismunds III. Antoniuskirche (1624—71), deren derbe, in die Bogengänge des Klosters eingepferchte Schauseite in beiden Geschossen durch plumpe toskanische Pilaster gegliedert ist. Dann folgt die Kapuzinerkirche, die der Verklärung Christi geweiht ist. Johann III. Sobieski ließ sie zum Andenken an seinen Sieg über die Türken (1683) durch seinen Hofarchitekten Agostino Locci ausführen. Es ist eine rechteckige Saalkirche mit drei Seitenkapellen, geradem Chorschluß und ziemlich nüchterner Schauseite, deren langgezogene dorische Pilaster auf den Stadtarchitekten Giovanni Ceroni zurückgeführt werden. Bedeutender wirkt die stattliche Pfarrkirche zum hl. Kreuz, die unter Johann III. von Antonio Fontana entworfen, aber erst unter den sächsischen Königen 1726—56 errichtet wurde. Ihre Mittelkuppel über dem Innenschiff ist nicht ausgeführt worden. Auch ihr Chor ist gerade abgeschnitten. Der schmale Halbrundgiebel über der Mitte ihrer Schauseite wirkt etwas haltlos. Besser zusammengehalten erscheint trotz der Magerkeit ihrer Seitentürme die zweigeschossige Schauseite der Heiligen Geistkirche, deren Vierpfeilerraum im Westen eine Vorhalle von geringer Tiefe, im Osten ein geradliniger Chor mit überkuppeltem Mittelraum angefügt ist. Die Kirche, die nach Gurlitt zwischen 1726 und 1730 entstanden sein dürfte, gehört sicher der sächsischen Zeit Polens an.

Bemerkenswert bleiben allen diesen zumeist aus Backsteinen mit Stuckverputz errichteten Kirchen Polens gegenüber die gottesdienstlichen Holzbauten, von denen uns aus diesem Zeitraum namentlich die ruthenischen Holzkirchen Galiziens durch den Prinzen Johann Georg, die jüdischen Synagogen Polens durch Frauberger und Grotte näher gebracht worden sind. Die ruthenischen Holzkirchen, die freilich nicht eigentlich als polnische Bauwerke zu bezeichnen sind und gerade in ihrer Ableitung aus dem Osten auch keinen polnischen Charakter tragen, reihen sich hier doch am besten ein. In ihrem reichgegliederten Aufbau passen sie die Formen des christlich-orientalischen Kirchenbaues dem Holzbau an und gewinnen namentlich durch die Farben, mit denen sie bemalt sind, einen gewissen slawischen Anstrich. Hervorgehoben sei z. B. die malerisch gelegene, doppelt gekuppelte Kirche zu Tucholka in den Karpathen, die durch ihre in sich verjüngenden Absätzen vorspringend übereinander getürmten Dächer in jedenfalls weit zurückliegenden Zusammenhängen an nepalische und tibetische Tempelbauten (Bd. 2, S. 188, 195) erinnert; auch der neben ihr stehende Glockenstuhl ist ein Musterbau dieser Art. Mit manchen Abweichungen schließen die Kirchen in Civitowa, in Szumlany und namentlich in Toronja, das schon zu Ungarn gehörte, sich ihr an.

Im eigentlichen Polen kommen, wie gesagt, namentlich die jüdischen Holzsynagogen in Betracht, die in der erst neuerdings eifriger betriebenen jüdischen Kunstgeschichtsforschung eine besondere Rolle spielen. Der Verfasser dieses Buches verdankt lehrreiche Hinweise auf diesem Gebiete Herrn Erich Toeplitz. Dem Vorhof (Ulam) des alten Tempels, in dem die Gemeinde sich versammelte, entspricht der Hauptinnenraum der oft zweischiffigen Synagogen, der für die Gemeindeversammlung bestimmt und oft von einem Nebenraum für die Frauen begleitet ist. Die erhöhte Mitte (Bema, Almemor), die oft prachtvoll umgittert oder von einem Baldachin

überdacht ist, ist der Hechal, der Ort, von dem aus die Priester ihres Lehramtes walten. Stufen führen mitunter von ihm zu dem in einer meist reich umrahmten Nische angebrachten Holzschrein für die heiligen Schriften empor, der die Stelle des Allerheiligsten vertritt. Manchmal erinnert diese Anordnung an den Gemeinderaum, den Priesterchor und den Hochaltar unserer Kirchen, und in jüngerer Zeit wurde diese Erinnerung beim Synagogenbau oft absichtlich hervorgerufen. Die Eingangstür in den Innenraum, die sich meist in der Westwand und in der Achse des in der Ostwand angebrachten Schreins befindet, pflegt baulich durch reicheren Schmuck betont zu sein.

In dem Zeitraum von 1550 bis 1750 bildete sich gerade in Polen zunächst ein besonderer Typus gemauerter Synagogen aus, der Typus der Vierstützensynagoge, deren quadratischer Grundriß durch die vier Mittelstützen in neun Felder zerlegt wird. Der älteste bekannte Bau dieser Art ist die flachgedeckte Lemberger Vorstadtsynagoge von 1632, deren Achteckstützen durch glatte Gurte mit den Wandpilastern verbunden sind. Charakteristisch sind die triforienartigen Blendarkaden unter den rundbogigen Fenstern. Von vier Rundsäulen getragen wird die Synagoge von Zolkiew, deren vier Außenwände eine geradlinig abgeschnittene Blendbogen-Attika umzieht. Bei anderen Bauten, wie der Neustädter Synagoge in Rzeszów und der Synagoge zu Wilna, treten die vier Mittelstützen so nahe aneinander, daß sie nur als Baldachinträger des Almemor wirken. Ein edler Renaissancebau rechteckiger Anlage aber ist die durch ihren prachtvollen, eigenförmigen schmiedeeisernen Almemorbaldachin von 1644 ausgezeichnete Synagoge des Rabbi Isaak in Krakau. Die Holzsynagogen Polens gehören zu den bedeutsamsten erhaltenen Kunstleistungen des jüdischen Volkes. Besonders wichtig ist die Bemalung ihrer Decken und Wände mit Sprüchen in Weinlaub- und Lebensbaum-Arabesken, in die nach maurischer Art Tier- und Menschengestalten verwoben sind. An den Metallgeräten, wie dem achteckigen Wasserkessel der Remuh-Synagoge zu Krakau, sieht man nicht selten sogar alttestamentliche Gestalten, wie Moses und Isaak, in halb erhabener Treibarbeit dargestellt. Zu den wichtigsten Zentralbauten dieser Art gehört die vierseitige, mit einer toskanischen Giebelvorhalle versehene Synagoge zu Kurnik im Posenschen, unter deren ausgeschwungenem, überragendem Dach sich eine Hohlkehle hinzieht. Den wichtigsten Langhaustypus vertritt die Holzsynagoge von Chodorow in Galizien mit ihrem im geschwungenen Absatze ansteigenden Dach, ihren äußeren Eckpavillons und ihrem Tonnengewölbe im Innern. Besonders reich gegliederte Bauten dieser Art, die sich durch abgestufte zugespitzte Dächer über der Innenkuppel, durch Außengalerien und Eckpavillons auszeichnen, sind die Synagogen von Zabtudów und von Nasielsk.

Unter den weltlichen Bauten des christlichen Polens kommen seit dem 17. Jahrhundert namentlich die Warschauer Schlösser in Betracht, bei deren Gestaltung uns von Anfang an auch einheimische Baumeister entgegentreten. Der Neubau des Königsschlosses zu Warschau, den Sigismund III. 1599 begann, 1610 bis auf den erst neun Jahre später fertigen Turm vollendete, war ein Werk des Baumeisters Andreas Hegener Abramowicz. Aus Backstein mit Hausteintoren errichtet, bildet es ein Fünfeck, wie jenes Schloß Vignolas zu Caprarola (S. 10). Auch die Schloßhöfe erinnern an Baugedanken Vignolas, weisen aber zugleich, wie der Treppenturm, noch auf deutsche Anlagen zurück. Hat übrigens schon dieses Schloß vielfache Veränderungen erlitten, so sind andere Warschauer Bauten dieser Zeit, wie das von Italienern erbaute Johann Kasimirsche Palais, das von den mächtigen eigenartigen polnischen Zinnen bekrönt wurde, durch Umbauten und Zerstörungen vollends bis zur Unkenntlichkeit verändert worden.

Unter Johann III. (Sobieski) entstand 1676—86 zwölf Kilometer südwestlich von Warschau das königliche Landschloß Willanów, ein frühbarocker Rechteckbau, der durch seine erkerartigen Vorsprünge in den vier Ecken einem hergebrachten polnischen Typus folgt. Seine Baumeister waren Giovanni Bellotti und Agostino Locci (S. 457). Der Kernbau aus der Zeit Johanns ist an den Ecken des Erdgeschosses von Quadern, im Obergeschoß von Pilastern eingefaßt. Eine Säulenstellung schmückt die Hofseite. Die Flügel sind später angebaut. Unter Johann III. aber entstand auch (1671—1700) das vielgenannte Bäderschloß Lazienki, dessen mittlerer Rundsaal von einem Kuppeldach mit einem Laternenaufsatz bedeckt



Abb. 229. Das Krasinskische Palais in Warschau. Nach C. Gurlitt, a. a. O.

war: die Gartenseite war durch eine zweistöckige gegiebelte und mit durchlaufenden Pilastern gegliederte Mittelvorlage, die Teichseite durch zwei zweistöckige, mit gedrückten, bauchigen Helmen bekrönte Ecktürme ausgezeichnet. Als Meister dieses Baues nennt sich 1698 der Deutsche Christoph Eltester. Erhalten aber hat sich nur der spätere Umbau, den wir als eine Hauptschöpfung des besonderen Stils des letzten Polenkönigs kennenlernen werden.

Der großartigste Stadtpalast Warschaus aus der Zeit Johanns III. ist das Krasinskische Palais (Abb. 229), als dessen Schöpfer nach Kohtes Entdeckungen und Gurlitts Ausführungen kein Geringerer als der große deutsche Baumeister Andreas Schlüter (S. 389) anzusehen ist. Es scheint in der Tat ein Jugendwerk dieses Meisters zu sein. Das Erdgeschoß des 19achsigen Baues ist mit Rustikaquadern bedeckt. Das Obergeschoß schmücken ionische Pilaster, deren Kapitelle durch Hängekränze miteinander verknüpft sind.

In der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts wurde die Warschauer Baukunst ein

Glied der sächsischen Baukunst, deren deutsche, französische und niederländische Meister wir (S. 384—387) kennengelernt haben. Von den großartigen Entwürfen, die die sächsisch-polnischen Könige für gewaltige Bauten in Warschau ausführen ließen, ist nur das Allerwenigste zur Ausführung gekommen; aber diese Entwürfe, die im Dresdner Hauptstaatsarchiv liegen, enthalten Baugedanken, die zu den charakteristischsten und bedeutendsten der halb zum Barock, halb zum Rokoko neigenden Übergangszeit gehörten. Daniel Pöppelmanns (S. 385) Entwürfe zu dem Umbau des alten Staats-Königsschlosses in Warschau, das sich, zu einem wunderbaren Prachtbau umgestaltet, mit breitgelagerten Terrassen bis zur Weichsel hinab erstrecken sollte, wäre, ausgeführt, eines der gewaltigsten, aber auch phantastischsten Bauwerke der Welt geworden. Wenigstens teilweise ausgeführt wurden Pöppelmanns Entwürfe für das Warschauer Privatschloß Augusts II., das „Sächsische Palais", an dessen Weiterbau sich schließlich Dresdner Baumeister wie Zacharias Longuelune (S. 385) beteiligten. Bezogen wurde es schon 1704. Erhalten hat sich von diesem Schloß als „Sächsischer Platz" nur sein einstiger Ehrenhof. Ganz erhalten aber haben sich das sogenannte Blecherne Palais (pod Blacha), dessen stattliche, siebenachsige Schauseite in der „großen Ordnung" durch mächtige Säulen und Pilaster mit „Komposit"-Kapitellen (Bd. 1, S. 446/7) zusammengefaßt wird, und, wenn auch verändert, das sogenannte Blaue Palais, das, wie Gurlitt meint, ebenfalls nach Pöppelmanns Entwürfen von August II. für die Gräfin Orselska im leichten, heiteren Zeitstil geschaffen wurde.

Unter August III. traten die sächsischen Baumeister Longuelune (S. 385) und Knöffel (S. 387) auch in Warschau vollends in den Vordergrund. Der Schloßkirche gab Johann Christoph Knöffel ihre endgültige Gestalt, „sie zeigt die weiche Linienführung des zurückhaltenden Rokoko, das diesem Meister eigentümlich ist" (Gurlitt); auch die erhaltene Schauseite des Staatsschlosses zeigt Knöffels Stil; und die geschmackvolle Ausstattung seiner Hauptsäle rührt von ihm her. Von den Großen des Reiches übertrug namentlich der bekannte sächsische Minister Graf Brühl ein Stück seiner Dresdner Bautätigkeit nach Warschau. Sein dortiges Stadtpalais, ursprünglich Palais Sanguisco, erhielt seine jetzige Gestalt durch seinen Umbau vom Jahre 1759. Es ist ein dreigeschossiger Bau mit wenig vorspringender Mittelvorlage und kräftiger hervortretenden Eckflügeln. Seine Obergeschosse sind mit feinen Pilastern gegliedert. An der Gartenseite herrscht die von toskanischen Säulen getragene geradlinige Vorhalle, die den Balkon des Hauptgeschosses trägt. Alles dies ist ausgesprochenermaßen polnisch-sächsische Baukunst, die an die Stelle der polnisch-italienischen getreten war.

Eine völkisch-polnische Bildnerei und eine völkisch-polnische Malerei gab es in unserer mittleren Neuzeit noch weniger als eine selbständige polnische Baukunst.

Die Krakauer Renaissancebildnerei, die wir bereits bis in die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts herein verfolgt haben (Bd. 4, S. 449), war vornehmlich mit der Herstellung von Grabdenkmälern beschäftigt. Die italienischen Baumeister, die herangezogen wurden, waren in der Regel zugleich Bildhauer. Hauptsächlich handelte es sich jetzt um Wandgräber, auf deren Sarkophagen die Dargestellten, dem Beschauer zugewandt, wie lebend schlummern. Zu den besten italienischen Kunstschöpfungen gehören aber auch die besten dieser meist harten und ungelenken Rotmarmorbilder keineswegs. Auf Giovanni Maria Padovano (S. 369 und Bd. 4, S. 449) folgte der Florentiner Santo Gucci, der in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts dem Liegebild Sigismunds I. in der Sigismundskapelle des Domes das unbeholfene Liegebild Sigismunds II. August hinzufügte, 1595 aber das Wandgrabmal des

Königs Stephan Báthori im Dome ausführte. Ein Meisterwerk ist auch dieses Denkmal nicht. Sein Aufbau ist unausgeglichen aus verzettelten Motiven zusammengeflickt. Das halb aufgerichtete Liegebild des tatkräftigen Königs ist eckig bewegt.

Die italienischen Meister zeugten in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts aber auch bereits einen polnischen Nachwuchs. Gabriel Slonski (gest. 1595), der ein Schüler des Antonio da Fiesole, des Gehilfen Bartolommeo Berecci's (Bd. 4, S. 448), beim Bau der Sigismundskapelle, gewesen war, hatte schon 1550 ein hübsches, erhaltenes Portal in der Domherrngasse gemeißelt und war 1567 vom Bischof Padniewski mit der Vollendung des von Meister Padovano begonnenen Bischofspalastes betraut worden. Sein bedeutendster Schüler, Jan Michalowicz von Urzendow, den seine Zeitgenossen „den polnischen Praxiteles" nannten, verschmolz wieder nordische mit der italienischen Renaissanceempfindung. In seinem Wandgrab des Bischofs Philipp Padniewski im Dom (1572) wird das Ruhebett der Alabasterfigur des Verstorbenen von drei Atlantenhermen niederländischer Herkunft gestützt.

Im Laufe des 17. Jahrhunderts tauchen auch wieder deutsche Bildhauernamen in Polen auf. Der Breslauer Johann Pfister, der nach 1612 eine große Werkstatt in Lemberg gründete, versorgte die polnischen Kirchen mit anspruchsvollen Alabaster- und Marmorgrabmälern, von denen die Fürstengräber der Kathedrale von Tarnow wegen ihrer Größe und ihrer verschwenderischen Materialpracht hervorgehoben werden. Bronze- und andere Metallbildwerke aber scheinen vornehmlich aus Danzig verschrieben worden zu sein. Jedenfalls ist der mit mittelgroßen Reliefs geschmückte Silbersarg des hl. Stanislaus im Dom zu Krakau (1671) aus der Danziger Werkstatt des Peter von den Rennen hervorgegangen. Auch die Werke dieser Art vertreten den bildnerischen Zeitstil in niederländisch-deutscher Fassung.

In Warschau hatte ein Deutscher, Daniel Thieme, wie inschriftlich bezeugt wird, 1644 den Guß des Standbildes des Königs Stanislaus ausgeführt, das auf hoher korinthischer Säule aufgestellt ist. Aber als Schöpfer des Ganzen wird der toskanische Baumeister Andrea Gallo, als Schöpfer des Standbildes, das den geharnischten und gekrönten König, huldvoll herabblickend, in maßvoll barocker Bewegung zeigt, wird Clemente Molli aus Bologna genannt. Der Baumeister Costante Tencalla besorgte 1644 die Aufstellung. Daß es ein starkes Kunstwerk sei, kann man nicht behaupten.

Dann aber tritt uns der große Deutsche Andreas Schlüter gerade als Bildhauer (S. 408) in seinen frühen Anfängen in Warschau entgegen. Daß die Flachbildwerke der Mittelgiebel des Palastes Krasżinski (S. 459) auf Entwürfe Schlüters zurückgehen, hat Kohte dargetan. Das auffallend flach im malerischen Stil gehaltene Relief aus der römischen Geschichte verrät einen jungen Künstler, der sich selbständig mit dem Zeitstil auseinanderzusetzen sucht, aber sich selbst noch nicht gefunden hat.

Die polnische Malerei blieb auch während der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, als die Italiener sich längst der Baukunst und der Bildnerei Polens bemächtigt hatten, noch vorzugsweise in deutschen Händen. Als Hofmaler König Stephan Báthoris zeichnete der Breslauer Martin Kober, über den schon Alwin Schultz einiges beigebracht hatte, sich durch ziemlich stilvoll angeordnete und farbenstarke Bildnisse aus, von denen das des Königs in ganzer Gestalt von 1583, das im Kloster der Missionäre zu Krakau hing, eines der besten ist. Unter den Hofmalern Sigismunds III., der neben den deutschen auch niederländische und italienische Maler heranzog, spielt Tommaso Dolabella, der, um 1570 in Belluno

geboren, 1650 in Krakau starb, eine Hauptrolle als Kirchenmaler im schwächlich spätvenezianischen Stil. Man begegnet seinen Bildern z. B. in der Katharinen-, der Markus- und der Dominikanerkirche zu Krakau.

In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts herrschte in der polnischen Kirchenmalerei der Einfluß der Rubensstiche. An sie hielt sich der Pole Franz Lexycki (gest. 1668), dessen oberflächliche Riesenbilder die polnischen Bernhardinerkirchen füllen. An sie hielt sich auch wohl der Schlesier (nach anderen Schwede) Karl Dankwart, der 1694—95 die Wallfahrtskirche zu Czenstochau, 1700 die Annenkirche zu Krakau mit großen Fresken schmückte. Als Bildnismaler des 17. Jahrhunderts wird Daniel Frecher (Frecherus) gerühmt, der schon 1621 Geselle der Krakauer Malerzunft wurde. Als sein Meisterwerk gilt das mit seiner Namensinschrift versehene, immerhin ziemlich lahme Bildnis des Bischofs Andreas Trzebicki von 1664 in der Franziskanerkirche zu Krakau, das den Würdenträger in ganzer Gestalt vor schräg gespanntem Vorhang zeigt. Diese Stichproben müssen genügen.

In der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts mehren sich die polnischen Namen unter den in Polen tätigen Malern. Mit besonderem Stolze verzeichnen die Polen, daß Bogan Lubienecki (1653 bis nach 1729), der geborene Krakauer, der Schüler Lairesses (S. 339) in Amsterdam gewesen sein soll, eine Zeitlang Berliner Akademiedirektor war. Aber seinem Vaterlande verdankte dieser Durchschnittskünstler weder seine Ausbildung noch sein Ansehen. Als hervorragender Vertreter der kirchlichen Malerei in diesem Zeitraume gilt Simon Czechowicz (1689—1775), ein langweiliger, in den Krakauer Sammlungen und Kirchen vielfach vertretener Eklektiker ohne eigenes Gesicht, als dessen selbständigste Schöpfung „das Wunder des hl. Johann von Kenty" in der Floriankirche zu Krakau gilt. Selbständiger setzte der Krakauer Thaddäus Konitz (gest. 1758), wie seine Bilder bei den Missionären und im Dome zu Krakau zeigen, sich mit der Natur auseinander. Die Warschauer Maler der sächsischen Zeit Polens sind meist zugleich die in Dresden wirkenden Künstler. Adam Manyoki z. B. (S. 426) sah sich wohl mehr als polnischen denn als Dresdener Hofmaler an. Marcello Bacciarelli (1731—1818) aber, der noch mehr Rokokokünstler im Sinne Tiepolos war, als man seiner Lebenszeit nach annehmen sollte, und der jüngere Canaletto (1720—80), der erst 1768 nach Warschau übersiedelte (S. 90), gehören der polnischen Kunst des nächsten Zeitraums an.

Die Polen, die seit der Renaissancezeit ein lebhaftes Verlangen nach guter Kunst bewiesen, haben ein gutes Stück zur Verbreitung italienischer und deutscher Kunst im Osten beigetragen; ob sie in Zukunft imstande sein werden, Eigenartiges zu schaffen, muß sich zeigen.

2. Die russische Kunst der mittleren Neuzeit 1550—1750.

Um die Mitte des 16. Jahrhunderts hatte die moskowitische Zeit Rußlands unter Iwan dem Schrecklichen (1533—84) ihren Höhepunkt erreicht; und auch die altrussische Baukunst hatte, wie wir bereits gesehen haben (Bd. 4, S. 446), in der seltsam phantastischen, nach neueren Forschungen 1555—60 von den russischen Baumeistern Barma und Posnik errichteten Basiliuskathedrale in Moskau sich unter diesem eigenwilligen Gewaltherrscher eigenwillig über sich hinaus gesteigert. Um die Mitte des 18. Jahrhunderts aber schwelgte Rußland, nachdem es sich zu Anfang dieses Jahrhunderts unter Peter dem Großen (1689—1725) aller moskowitischen Erinnerungen soweit wie möglich entledigt hatte, unter der Kaiserin Elisabeth (1741—61) bereits im Abglanz der Gesittung, der Geistesbildung und der Kunst Westeuropas. Die neue Reichshauptstadt an der Newa, die das großartigste Beispiel einer künstlichen,

durch den Schöpferwillen eines Einzigen aus wüstem Sumpfe hervorgezauberten Riesenstadt im Gegensatz zu den natürlich entstandenen, allmählich ihrem Boden entwachsenen Städten ist, das die neuere Geschichte kennt, hatte keinen anderen Ehrgeiz, als eine europäische, den alten Städten des Westens ebenbürtige Stadt zu werden. Die russische Kunstgeschichte erleidet daher um 1700 einen so scharfen Einschnitt wie die Geschichte der Kunst kaum eines anderen Landes. Die Kunst der Petersburger Zeit bereitet der Moskauer Kunst, die unserem Herzen eben wegen ihrer völkischen Eigenart näher steht, ein fast plötzliches Ende.

Für unsere Darstellung der russischen Kunstgeschichte auch dieses Zeitraums sind wir, abgesehen von unserer teilweise eigenen Anschauung, nach wie vor zunächst auf die Werke von Zabel, Novitzkij und Grabar, denen sich in deutscher Sprache ein feiner Aufsatz von Grabar selbst und ein dankenswertes kleines Buch Eliasbergs anreihen, dann aber, fürs 17. Jahrhundert, hauptsächlich auf Souslows „Monumente der altrussischen Architektur" und Likatscheffs „Materialien zur Geschichte der russischen Ikonographie" angewiesen.

In der blühenden russischen Kirchenbaukunst des 17. Jahrhunderts treten uns, mannigfach abgewandelt und miteinander verquickt, vor allem die beiden Haupttypen entgegen, die schon im 16. Jahrhundert nebeneinander aufsprossen (Bd. 4, S. 445): der Typus der Fünfkuppelkirchen, deren oft vervielfachte glänzende Zwiebelkuppeln sich bald auf halsartig-hohen Zylindertürmen, bald auf obeliskenartig verlaufenden Untersätzen aus dem Dache erheben, und der Typus der Zeltdach- oder Pyramidenkirchen, die unten von Veranden und bedeckten Treppenaufgängen umgeben, aber auch mit kleinen Zwiebelkuppeln bekrönt zu sein pflegen. Die achteckigen Zelt- oder Pyramidentürme wurden nicht selten als Glockentürme neben die Fünfkuppelkirchen gesetzt, oft aber mit ihnen zu einem unlöslichen Ganzen verbunden.

Die italienische Renaissance und der internationale Barockstil klingen selbst in den russischen Steinkirchen dieser Zeit nur leicht, versprengt und in entstellenden Abwandlungen an. Das Beispiel, das die Erzengelkathedrale auf dem Moskauer Kreml mit ihren ziemlich reinen Frührenaissancekapitellen (Bd. 4, S. 317) gegeben hatte, fand keine Nachfolge mehr. Einfache Rundsäulen und Pilaster, die von ferne einen toskanischen Eindruck machen, tragen manchmal flache Kopfstücke, die als Mittelding zwischen dem dorischen und dem romanischen Kapitell erscheinen. Reiner tauchen korinthische Erinnerungen auf. Gedrungene Balustersäulen und schlanke Rundsäulen werden massig von Breitbändern zusammengehalten. Die gern vervielfachten, üppig verzierten Außenrahmen der Fenster sind öfter mit Kielbogen als mit Dreieckgiebeln bekrönt. In den nicht minder reich umrahmten Eingangspforten wechseln Rund- und Flachbogen nicht selten mit den Kielbogen. Ihren besonderen Charakter erhalten manche Dächer durch jene mansardenartigen, meist kielbogig geschweiften Blendaufsätze, mit denen sie wie gespickt erscheinen. In den oberen Reihen kleiner werdend, vermitteln aus kleinen Hohlzellen zusammengesetzte, an die Tropfstein- oder Bienenzellgewölbe (Bd. 2, S. 372) der islamischen Kunst erinnernde Zierstücke ansteigend zwischen dem Dachrande und den Kuppeltürmen. Leere Wandflächen sind nicht beliebt. Manchmal sind die Wände ganz mit facettenartigen oder gar kassettenartigen Vierecken bedeckt. Die Brüstungen der Veranden, Treppengänge oder Galerien sind selten in Docken aufgelöst, in der Regel vielmehr feste Mauern, die von außen mit nebeneinandergestellten Viereckkassetten von der Höhe der Brüstung geschmückt sind. Unter den üppigen, mannigfaltigen Einzelformen dieses Stils bemerkt man hier und da uralte geometrische Muster, Zickzacke, Sparren und Schuppen. Gegenüber dem russischen Kathedralenstil des Mittelalters aber kann man diese ganze Bau- und Verzierungsart als russisches Barock bezeichnen.

Die Erinnerungen an den westlichen Barockstil, die hier und da anklingen, werden auf den Einfluß der mehr mit dem Westen in Berührung gekommenen ukrainischen Geistlichen zurückgeführt, die, nachdem die Ukraine 1613 russisch geworden war, nach Moskau zogen. Durch ihre Überladung mit krausem Beiwerk zeichnen sich namentlich einige Kirchen aus, deren Art als besonderes „Moskauer Barock" bezeichnet wird.

In Moskau ist die sogenannte „rote Kirche", die der Himmelfahrt Marias geweiht ist, ein bekanntes Beispiel der üppigsten Vermählung des Zwiebelkuppel- und des Pyramidenturm-



Abb. 230. Die Auferstehungskirche zu Kostroma. Nach W. Souslow, „Monuments de l'ancienne architecture russe". Petersburg 1895—1901.

systems, aber auch der deutlichsten italienischen Anklänge mit korinthisierender Säulengliederung und barocken Fensterbekrönungen. Im reineren Zwiebelkuppelstil entfaltet die Kirche der „Geburt Marias am Wege" in Moskau, deren schlichtes Erdgeschoß toskanisierend dreinblickt, in ihrem oberen Teile alle phantastischen Reize der geschilderten Art.

Auch die Nikolauskirche im Moskauer Stadtteil Chamoniki zeigt zwar alle Formen jenes allgemein russischen Barocks, aber noch nicht die Sonderformen des Moskauer Barocks, das man ukrainischer Vermittelung zuschreibt. Dieses tritt zunächst charakteristisch in der Snamenijekirche zu Dubrowizy bei Moskau (1690) hervor, deren mehrgeschossiger Mittelturm seiner ganzen Aufmachung und Ausstattung nach in gleichem Maße an westliche Vorbilder mahnt wie der krause Einzelschmuck ihrer Tür- und Fensterumrahmungen und der giebelartigen Aufsätze auf ihrem Dachrande. Namentlich aber ist die eigenartige, kokette Pokrowkirche in Fili bei Moskau

(1693) ein Musterbeispiel des Moskauer Barocks. Ihre vierseitigen, abgerundeten und achtseckigen Einzelgeschosse wachsen, zum Teilübereck aufeinandergestellt, aus dem vielfach eckig vorspringenden, mit Bogenhallen versehenen Erdgeschoß hervor. Die Dachrandverzierungen sind schwulstig barock. Ein zweigeschossiger, in eine Zwiebelkuppel auslaufender kioskartiger Aufbau krönt den Bau.

Im übrigen Rußland pflegen die Steinkirchen des 17. Jahrhunderts bei allem Reichtum ihrer Gliederung und Kuppelung doch verhältnismäßig ruhig ausgestattet zu sein. Der Kreml zu Rostow enthält fünf Kirchen des 17. Jahrhunderts. Die Auferstehungskirche z. B. und die Kirche des wundertätigen Johannes zeigen hochgereckte, reichgegliederte Schauseiten, die von mittelalterlichen Rundtürmen flankiert werden, schließen oben aber als reine Fünfkuppelkirchen ab. Die Auferstehungskirche zu Romanow-Borissogljäbsk bei Rostow (1652) ist eine Fünfkuppelkirche mit ausgebildetem, zweigeschossigem Veranda-Umgang, dessen Rundbogenarkaden den halbkreisförmigen Gemäldefeldern unter dem Hauptdache entsprechen, während die Hälse der Zwiebelkuppeln durch kielbogige Blendarkaden gegliedert sind. Bei ähnlicher Anlage zeichnet sich die Auferstehungskirche zu Kostroma (1650; Abb. 230) durch die Rundbogigkeit aller ihrer Öffnungen und die facettenartige Musterung ihrer Wände aus. Besonders reich gegliedert ist die mit zwei Pyramidentürmen ausgestatte Kirche der Jungfrau von Kasan (1648) zu Murom. Unter ihren Bekrönungen erscheinen Rundbogen und Kielbogen neben Dreieckgiebeln, von denen einer nach westlichbarocker Art oben durchbrochen ist. Echt russisch wirken die Fensterumrahmungen der Kirche der heiligen Jungfrau von Kasan zu Markowo (Abb. 231). Echt russisch wirkt aber auch die Peter-Paulskirche zu Jaroslawl, deren fünf Zwiebelkuppeln, freilich etwas unorganisch, auf merkwürdig hohen, schlanken, halsartigen Zylinderuntersätzen wie Riesenpilze aus der flachen vierseitigen Dachpyramide hervorwachsen.


Abb. 231. Fensterumrahmung der Kirche der heiligen Jungfrau von Kasan zu Markowo. Nach W. Souslow, a. a. O.

Neben allen diesen Steinkirchen spielen in kleineren Orten und auf dem Lande die alteinheimischen russischen Holzkirchen (Bd. 4, S. 445) während dieses ganzen Zeitraums noch eine kunstgeschichtliche Rolle. Ursprünglich, wie es scheint, den mittelalterlichen skandinavischen Holzkirchen (Bd. 3, S. 330) verwandt, dann durch die heranrückenden byzantinisch-russischen Steinkirchen beeinflußt, bildeten sie ihre Kuppeln in pyramidal verjüngte hohe Zeltdächer um, die dann ihrerseits wieder, wie wir gesehen haben, von dem steinernen Kirchenbau Rußlands übernommen wurde. Das Verbot des Zeltdachbaues bezogen diese Holzkirchen in der Regel nicht auf sich, suchten ihm oft genug aber doch durch Aufbauten anderer Art und schließlich durch eine Vermehrung der fünf Kuppeln in einer manchmal spielerisch wirkenden Mehrzahl Rechnung zu tragen.

Gornostajeff und Grabar haben in Grabars großer russischer Kunstgeschichte die vielgestaltigen Holzkirchen dieser Art in eine Reihe von Formengruppen geordnet, die hier nicht

alle aufgezählt werden können. Die einfachen Satteldachkirchen, von denen die zweigliederige Holzkirche zu Jelgowa (1644) im Bezirk Olonez hervorgehoben sei, stehen den germanisch-nordischen Holzkirchen am nächsten. Ein orientalisches Element kommt schon hinein, wenn das hölzerne Hauptdach schiffskielartig ausgeschwungen ist wie in der Woskessenskij-Kirche (1675) im Archangelschen Bezirk (Abb. 232). Die alten Zeltdachkirchen, zu deren ältesten erhaltenen die Kirche zu Una am Weißen Meer (Bd. 4, S. 445, Abb. 252) gehört, werden vielfach auch im 17. Jahrhundert noch in der alten Weise weiter errichtet. Als Beispiel sei die Kirche der Wladimirschen Muttergottes (1642) im Wologrodschen Bezirk genannt. Eine jüngere Kirche im Bezirk Archangelsk (Abb. 233) verbindet in organischer Weise das Zeltdach- mit dem Fünfkuppelsystem. Später wurde manchmal statt der Zeltpyramide über vielgliederigem Unterbau ein ausgeschweifter achtseitiger Aufsatz auf einen kubischen Untersatz getürmt und mit zahlreichen Zwiebelkuppeln geschmückt. Phantastisch wirkende Beispiele dieser Art sind die „neunköpfige" und die „einundzwanzigköpfige" Kirche zu Kischi im Bezirk Olonez. Beide gehören schon dem 18. Jahrhundert an, das namentlich im Norden des Reiches noch eine Reihe Holzkirchen entstehen sah, die zu den besten Leistungen altrussischer Kunst gehören. „Es sind wahre Märchen", sagt Grabar, „erstarrt inmitten sonderbarer, schwarzer, verzauberter Wälder." Dächer wachsen über Dächern empor, steile Pyramidentürme wechseln mit schlanken Kuppeltürmen; eckige Kielbogengiebel geben den Schauseiten ihr östliches Gepräge.



Abb. 232. Die Woskessenskij-Kirche im Bezirk Archangelsk.
Nach Grabar, „Russische Kunstgeschichte". Moskau (russisch).

Von den russischen Wohnbauten des 17. Jahrhunderts fesselt uns zunächst der Belvederepalast oder Terem in Moskau, der sich um einen Rechteckhof in fünf stufenförmig kleiner werdenden Geschossen aufbaut, deren Gliederung von fern, aber auch nur von fern, an italienische Spätrenaissance erinnert. Ein besonders interessantes russisches Privathaus dieser Zeit, ein Steinbau mit (erneuerten) Holzvorbauten, ist das Haus Zeleistschikow zu Tschewokſary im Bezirk Kasan (Abb. 234). Die zweibogig geöffnete Mittelvorlage, in der die Treppen von außen emporführen, ist vor dem Dache von mächtigem hölzernen Kielbogen überspannt. Endlich ist der Sucharew-Turm in Moskau nicht zu vergessen, den Peter der Große 1689 errichtete. Gegenüber dem 1600 vollendeten Jwan-Welikij-Turm, als dessen „Braut" das russische Volk ihn bezeichnet, wirkt er schon wesentlich europäischer in seinem Aufbau. Es ist eines der letzten Bauwerke des „Moskauer" Zeitalters des Zarenreiches. Mit der Gründung

Petersburgs (1703) beginnt dann Rußlands Petersburger Zeitalter, das sein Antlitz mit Bewußtsein gen Westen richtet.

Daß die Kunst der neuen Residenzstadt europäische Kunst sein müsse, stand natürlich von vornherein fest; daß nur westeuropäische Künstler die Gestaltung der Bauten und Denkmäler der neuen Stadt in die Hand nehmen konnten, war daher selbstverständlich. Franzosen und Italienern fiel der Löwenanteil zu. Deutsche und Skandinavier wurden nur vereinzelt herangezogen. Russen kamen in der ersten Hälfte des Jahrhunderts, wenngleich schon Peter der Große einige begabte junge Leute zu ihrer Ausbildung ins Ausland geschickt hatte, noch kaum in Betracht. Erst Kaiserin Elisabeth gründete 1757 die Akademie der Künste in Petersburg, und erst unter Katharina II. (1762—96), deren Zeitalter uns erst im nächsten Bande beschäftigen kann, wetteiferten russische Baumeister, Bildner und Maler erfolgreich mit den aus dem Auslande herbeigerufenen Künstlern.



Abb. 233. Russische Holzkirche aus dem Gebiet von Archangelsk. Nach W. Souslow, a. a. O.

Die Kirchen, die in der neuen, sich jugendlich reckenden Newastadt entstanden, bewahrten, selbst soweit sie von Westeuropäern gebaut wurden, mit ihrer zentralen Grundform, ihren fünf farbigen Kuppeln oder reichgegliederten Mittelpyramiden auch einzelne altrussische Zierformen, wie den Kielbogen, die manchmal unerwartet zwischen den italienisch-barocken oder französisch-klassizistischen Hauptformen auftauchen. Die öffentlich-weltlichen Gebäude aber, die ihre Entstehung meist lediglich dem kaiserlichen Willen verdankten, verraten höchstens in der Färbung des Bewurfs ihrer Außenseiten einen Anhauch einheimischen Kunstempfindens.

Der erste namhafte auswärtige Baukünstler, der unter Peter dem Großen in Petersburg landete, war kein Geringerer als Andreas Schlüter (S. 389). Er kam 1713, starb aber schon 1714. Von seiner Tätigkeit in Petersburg, die sich nach Wallés Untersuchungen auf die ersten Zarenpaläste erstreckte, haben sich keine sicheren Zeugen erhalten. Der zweite namhafte auswärtige Meister war der Franzose Jean Baptiste Leblond (1679—1719), der sich in Paris durch die neuartige, behagliche Anordnung einiger Privathotels einen Namen gemacht hatte. Seine Hauptschöpfung für Peter den Großen war das Lustschloß Peterhof mit

seinem an Wasserkünsten reichen Garten. Eine große ionische Ordnung faßt Erd- und Obergeschoß des golden, rot und weiß schimmernden Äußeren zusammen. Die Ausführung seines Entwurfs aber erlebte Leblond nicht. Der französische Baumeister, der nach der Mitte des Jahrhunderts den leichter-klassizistischen Geschmack Jacques Ange Gabriels nach Petersburg brachte, war Vallin de la Mothe, der Schöpfer der beiden kleinen Ermitagen und der katholischen Katharinenkirche (1763). Unter den ersten Italienern in Petersburg wird Andrea Domenico Trezzini genannt, dem einige die stattliche Peter-Paulskathedrale, andere die Kathedrale der Verklärung Christi zuschreiben. Zu den ersten italienischen Meistern am Newastrande gehört aber auch der ältere Conte Carlo Bartolommeo Rastrelli, der Bildhauer, den Peter der Große 1716 nach Rußland eingeladen hatte. Dieser ältere Rastrelli starb 1744. Sein Sohn Conte Carlo Rastrelli (1700—71), der kaiserlicher Oberhofbaumeister wurde, war der Schöpfer einer großen Anzahl jener Bauten, auf denen der Glanz der jungen Hauptstadt beruhte. Zu den Hauptbauten dieses Meisters, der ein ausgesprochener Barockkünstler war, gehört zunächst das mächtige, reich durch Vor- und Rücksprünge gegliederte neue „Winterpalais" (seit 1732; Abb. 235), dessen Ecken und Mitten durch prächtige Dreiviertelsäulen belebt sind. Im Erdgeschoß herrscht eine ionische, in den beiden zusammengefaßten Obergeschossen eine große korinthische Ordnung. Das rote Eisendach hinter der krönenden Balustrade sticht mild vom bräunlichen Grundton des Gebäudes ab. Ähnlichen Stil zeigt Rastrellis Palais Stroganow an der Moika, dessen Erdgeschoß als Rustikasockel für die durch eine korinthische Ordnung zusammengefaßten Obergeschosse wirkt; als Rokokoschöpfung aber gilt seine zweigeschossige Auferstehungskathedrale im Smolnykloster (seit 1748), deren fünf weithin leuchtende hellblaue Kuppeln erst im 19. Jahrhundert vollendet wurden. Das wirkungsvolle Innere strahlt in Weiß und Gold mit Altären von gelbem und Fußböden von grauem Marmor. Rastrellis Schloßkirche zu Peterhof (1751) hingegen verrät mit ihren reichen, von fünf vergoldeten Zwiebelkuppeln überragten Dachformen über wohnhausartigem Aufbau eine absichtliche Mischung italienischer Barockformen mit russischen Überlieferungen. Zu den späten Schöpfungen Rastrellis gehört das große Kaiserschloß Zarskoje-Seló, dessen Außenformen immer noch an die des Winterpalais erinnern, während es in seinem Inneren mit seinem Porzellan- und Bernsteinzimmer, seinem Lapislazuli- und Silbersaal, denen ein schwarzgoldener chinesischer Saal sich

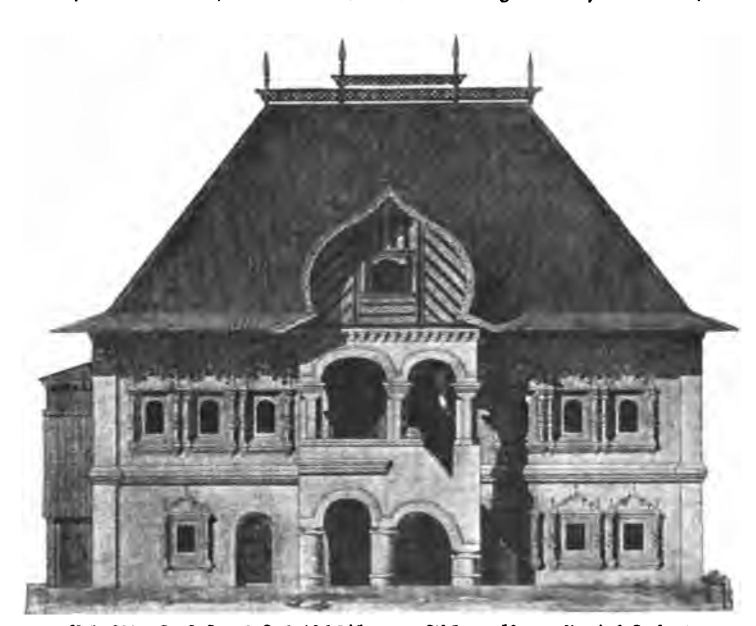


Abb. 234. Das Haus Zeleistschikow zu Tschewokfary (Bezirk Kasan). Nach W. Souslow, a. a. O.

anreiht, bereits vom Rokoko-Empfinden durchhaucht ist. Wieviel von allen diesen Herrlichkeiten die Schrecken der letzten Jahre überstanden hat, können wir freilich nicht angeben.

Der älteste namhafte russische Architekt war der spätere Akademiedirektor **Alexander Philippowitsch Kokorinow** (1726—72), der sich im Anschluß an Rastrelli entwickelte, über dessen Barock jedoch zur feineren Formensprache des Zeitalters der Pompadour hinüberstrebte. Sein Hauptwerk, dessen Entwurf doch wohl von de la Mothe herrührt, ist der Edelbau der Akademie der Künste in Petersburg, der seiner Entstehungszeit und seiner Art nach dem nächsten Zeitraum angehört. War Petersburg um 1750 auch noch eine durchaus unfertige, im Entstehen begriffene Stadt, so trat seine zukünftige Pracht doch überall schon in flüchtigen Umrissen hervor.



Abb. 285. Carlo Rastrellis „Winterpalais" in Sankt Petersburg. Nach Photographie.

Über die **darstellenden Künste** Altrußlands bis zum Beginn des Petersburger Zeitalters können wir uns kurz fassen. Von einer altrussischen Bildnerei, die sich, wie im vorigen Zeitraum (Bd. 4, S. 447), auf dem Gebiete einheimischer Holzschnitzerei weiter verfolgen ließe, wissen wir nichts zu berichten. Wie die westeuropäische Barockbildnerei, deren bewußte „Abstraktion von der Natur" dem russischen Kunstgefühl entsprach, im 17. Jahrhundert sich hier und da in Rußland Bahn brach, hat Baron Wrangel in Grabars russischer Kunstgeschichte gezeigt. Von der russischen Malerei des 17. Jahrhunderts aber ist viel oder wenig zu sagen. Mit dem Wenigen müssen wir uns begnügen. Neben den Kirchenfresken auf meist blauem Grunde, wie sie fortwährend in den alten, feierlichen byzantinischen Rhythmen mit überlangen Gestalten gemalt wurden, kommen nach wie vor die kirchlichen Bilderwände (Ikonostasen), die heiligen Zimmertafeln und die Handschriftenbilder in Betracht, denen sich in der Schule von Kiew schon westlich angehauchte Kupferstiche und Holzschnitte gesellen.

Große Freskenfolgen des 17. Jahrhunderts, in denen im Kampfe mit den alten Vorschriften doch oft genug ein selbständiges Naturgefühl und eine glühende künstlerische Phantasie nach Gestaltung ringen, haben sich namentlich in einigen Kirchen Moskaus und der im Moskauischen gelegenen Provinzialstädte, wie Jaroslawl, Kostroma und Rostow, erhalten. Die Maler dieser kleineren Städte scheinen vielfach den Ton angegeben zu haben; denn wir hören von Malern aus Jaroslawl, Kostroma und Rostow, die nach Moskau berufen wurden, um dort Kirchen und Schlösser mit Wandgemälden zu schmücken. Ein gewisser **Jermolájew** wird als Maler der Fresken (1680—81) der Erzengelkathedrale in Moskau genannt, die die Reihe der Zaren über ihren Gräbern in steifer Lebensgröße, aber auch das Jüngste Gericht in altrussischer Fassung darstellen. Von der Farbenfrische und Kraft der alten Nowgoroder

Schule sind diese Fresken weit entfernt. Übrigens war die russische Kunstforschung, als der Weltkrieg ausbrach, lebhaft beschäftigt, die alten Kirchenwandgemälde dieser Zeit von ihrer Übertünchung zu befreien und der wissenschaftlichen Einreihung zugänglich zu machen.

Den russischen „Ikonen", den Tafelbildern der kirchlichen Bildwände und der häuslichen Andachtsecken, nachzugehen, wird sich ebenfalls erst nach Beendigung der in Angriff genommenen Untersuchungen lohnen. Als besondere Moskauer Schule dieses Zeitraums scheint sich schon jetzt die sogenannte Stroganowsche Schule herauszulösen, die, nur auf technische Vollkommenheit und Goldschmiedeglanz bedacht, in kleinem Maßstabe mit Goldfäden und Perlmuttertönen in der Pinselarbeit schaltete. Als ihr Meister um 1610 wird Nikitor Slawin bezeichnet, dessen „Johannes in der Wüste" Eliasberg abgebildet hat. Als großer Neuerer, der die Hauptrichtung unter ukrainischem Einfluß im Anschluß an die westliche Malerei von ihrer hergebrachten Unkörperlichkeit zu befreien trachtete, wird Simon Uschakow (1626—86) genannt. Den Geistlichen schien das leibliche Lebensgefühl, das seine farbenprächtigen Bilder doch mit altrussischer Gesamthaltung zu verbinden suchten, als verführerischer Sinnenreiz. Aber vergebens predigten die Priester, daß es einem Gläubigen nicht zieme, „sie anzuschauen, geschweige denn sie anzubeten". Um die hergebrachte altrussische Geistigkeit der Kunst war es geschehen. „Es entsprach", sagt Eliasberg, „durchaus den ästhetischen Anschauungen des 19. Jahrhunderts, Uschakow als den größten altrussischen Meister und den ‚russischen Rafael' anzusehen; heute, da die echte altrussische Kunst entdeckt ist, wird er eher als der Mitschuldige an ihrem Untergang gewertet."

Den Anfängen der europäisch-neurussischen Bildhauerei und Malerei in Petersburg nachzugehen, ist nicht eben lehrreich. Der erste Professor der Bildhauerei an der doch erst 1757 gegründeten Akademie war der mittelmäßige Franzose Nicolas Gillet (1708—91). Das erste Reiterbild Peters des Großen, das südlich vom „Ingenieurschloß" aufgestellt ist oder war, rührt von Rastrelli, doch wohl von dem 1744 gestorbenen älteren Meister dieses Namens, her. Das künstlerisch nichtssagende Werk, das den steif heransprengenden Kaiser als römischen Imperator mit dem Lorbeerkranz auf dem Haupte darstellt, wurde unter der Kaiserin Elisabeth gegossen, aber erst später aufgestellt. Etienne Maurice Falconets (1716—91) berühmtes Reiterbild Peters des Großen auf dem Petersplatze aber, dessen Hauptwirkung auf dem natürlichen Granitblock ruht, der seinen Sockel bildet, ist erst im folgenden Zeitraum unter der Kaiserin Katharina II. entstanden.

Als deutscher Maler Peters des Großen wird ein gewisser Tannhauer genannt, dessen schwaches Reiterbildnis des Zaren sich im Russischen Museum zu Petersburg befindet. Der Franzose, den Peter 1716 nach Petersburg zog, war der Schlachten- und Bildnismaler Louis Caravaque (gest. 1754), von dessen Hand die Galerie Romanow der Ermitage ein liebenswürdig bewegtes Doppelbildnis der beiden jungen Töchter des Kaisers mit flatternden Gewändern besitzt. Zu den ältesten russischen Künstlern, die der große Zar im Westen ausbilden ließ, gehörte Iwan Nikitin (1688—1741; andere Angabe 1690—1740), der Schüler Tannhauers in Petersburg und Largillières (S. 192) in Paris gewesen war, manchmal aber mit seinem jüngeren Bruder verwechselt wird. Als Werke seiner Hand gelten z. B. das eindringliche Brustbild eines kaiserlichen Hetmans in der Petersburger Akademie und das Bildnis Peters des Großen auf dem Sterbebette (1725), das bei Novitzkij wiedergegeben ist. Im Übergang zur zweiten Hälfte des Jahrhunderts aber steht, auch seinem Stil nach, Alexei Antropow (1716—95), der 1752 religiöse Fresken in Rastrellis Andreaskirche zu Kiew malte, 1756 in Moskau wirkte, aber 1761 eine Malschule in Petersburg eröffnete, die sich der

flauen Manier des Grafen Pietro Rotari (1707—63) anschloß. Dieser gehörte mit anderen Italienern und Franzosen zu den ersten Professoren der Kunstakademie der Kaiserin Elisabeth, mit deren Wirken auch das neue Kunstzeitalter in Petersburg sich auftat.

Die echt altrussische Kunst war schon am Ende des 17. Jahrhunderts zu Grabe getragen worden; und diese altrussische Kunst, die, eine Tochter der byzantinischen, weiterasiatische Einflüsse mannigfacher Art verarbeitet hatte, zeigt mit ihren weithin strahlenden farbigen Kuppelkirchen, ihren schimmernden Ikonenwänden und ihren tief durchdachten, oft auch echt empfundenen Wandmalereien von durchaus geistiger Wesenheit so viele Eigenzüge, daß Rußland als ausgesprochenes Kunstland für sich anerkannt werden darf. Hatte die russische Kunst als vorgeschobener Teil der großen asiatischen Kunst eine europäische Sendung zu erfüllen, so hat sie dieses Ziel freilich nicht im Auge behalten. Freiwillig ist sie in die westeuropäische Kunst auf- und in ihr untergegangen. Ob das neue Rußland eine Formel finden wird, sie wiederzuerwecken, müssen wir abwarten.

Rückblick.

Die zweihundert Jahre der mittleren Neuzeit haben sich als einen deutlich herausgehobenen, in sich geschlossenen Abschnitt der Kunstgeschichte erwiesen. Hatte die Gotik, deren Ziel die Loslösung von der Schwere des Erdenstoffes, die Durchgeistigung der Welt der Erscheinungen und der leidenschaftliche Aufschwung der Seelen zu geahnten oder erträumten Himmelshöhen gewesen war, beim Beginn des 15. Jahrhunderts der Wiedergeburt unmittelbarer Naturanschauung und hellenistischer Kunstweise, die einander zu decken schienen, Platz gemacht, so war die Welt um die Mitte des 16. Jahrhunderts der Bescheidenheit der Natur und der klassischen Kunst bereits wieder überdrüssig geworden. Sie verlangte von ihrer Kunst, daß sie der Natur und der Antike gegenüber wieder einen eigenen Willen betätigte, der dem Ringen der Menschheit nach Befreiung vom Erdenstaube zuliebe die Gesetze der Natur und der „antiken" Kunst, wenn nicht zu brechen, so doch zu beugen wagte. Daß dieses Streben des „Barocks" eine Wiederanknüpfung an die Gesinnung der Gotik bedeutet, ist eigentlich offensichtlich und neuerdings namentlich von Karl Scheffler ausgeführt worden. Man sollte aber die Angleichung der beiden doch grundverschiedenen Zeitalter aneinander nicht übertreiben und dem Homunkulus, der zur Zeit als der „gotische Mensch" gefeiert wird, keine allzu greifbare Wesenheit zugestehen. Die barocke Bewegung der mittleren Neuzeit war sich ihrer allmählichen Loslösung von der Antike keineswegs voll bewußt. Namentlich die Baumeister dachten, von Ausnahmen abgesehen, durchaus nicht daran, sich zu der alten Römerkunst, wie sie sich in den Schriften Vitruvs widerspiegelt, in einen absichtlichen Gegensatz zu bringen. Die altrömische Formenwelt, die zugleich die Kunstsprache der Hochrenaissance gewesen war, blieb die unverkennbare Grundlage der Weiterbildung. Ja, die Antike und ihre Tochter, die italienische Hochrenaissance, erwiesen sich während dieses ganzen Zeitraums, so sehr dieser über sie hinausstrebte, als stark genug, sich als klassische oder doch klassizistische Unterströmung zu behaupten, die wir namentlich in Frankreich, England und Holland immer wieder das Oberwasser gewinnen sahen.

Wie anders als zur Mitte des sechzehnten schaute die europäische Kunstwelt schon am Ausgang des 17. Jahrhunderts drein. Die großzügige Wucht und bewegte Massigkeit des Barockstils, dem die strenge, namentlich an der Seine, der Themse und am Y herrschende Richtung doch nicht wesensfremd gegenüberstand, hatte ihr überall ein neues Gepräge verliehen.

Wie den Arno und den Tiber, beherrschten nun auch die Seine und die Themse gewaltige, weitblickende Kirchenkuppeln; und überall erhoben sich jene reichgegliederten, üppig

bewegten und doch einheitlich zusammengefaßten Kirchenfassaden, die im 16. Jahrhundert in Rom und in Oberitalien vorgebildet worden waren; überall reckten mächtige, breitgelagerte Schloßbauten, wie die von Versailles, von architektonisch stilisierten Gärten umgeben, ihre wohlgestalteten, üppigen Glieder. Willig folgte die Bildhauerei, der an Palästen, Altären, Kirchenportalen und Brunnen hauptsächlich raumschmückende Aufgaben gestellt wurden, den großen, bewegten und geschwungenen Linien der Baukunst. Ihre Körperbewegungen kehrten dabei oft genug zu den Ausbiegungen der alten gotischen Gestalten zurück, wogegen ihre bauschigen Gewandungen ein selbständiges, mehr malerisch-schmückendes als plastisches Leben erhielten. Gewaltige Deckengemälde neuer, bisher unbekannter Gliederung breiteten ein überschäumendes, kaum noch architektonisch gebändigtes farbiges Leben über weltliche und kirchliche Riesensäle aus. Wandgemälde wurden meist noch durch Webebilder ersetzt. In allen katholischen Kirchen aber entfalteten sich riesige Altargemälde, deren schwungvoll-barocke, religiöse Leidenschaft atmende Darstellungen mit dem Stil ihrer üppigen Rahmengehäuse dem herrschenden Kirchenbaustil folgten. Zweifellos hatten die italienischen Meister des 17. Jahrhunderts viel zur Weiterentwickelung dieser barocken Altarmalerei beigetragen. Man braucht nur an Tintoretto und an den von Venedig ausgegangenen Griechen Theotocópuli (S. 118) zu denken. Ebenso zweifellos aber fand die barocke Altarmalerei als solche erst in Rubens' Meisterschöpfungen auf flämischem Boden ihren endgültigen Ausdruck.

Neben dieser wuchtig aufs Ganze gerichteten, in ihren Auswüchsen unzweifelhaft schwülstigen oder doch theatralischen Barockkunst, in der formale Überlebsel der gotischen Baukunst während des ganzen Jahrhunderts nicht völlig verschwanden, und ihrer strengeren altrömisch gesinnten Schwester ging nun aber während dieses ganzen Zeitraums die wirklichkeitsfrohe, nach nächster Naturnähe strebende Richtung einher, mit der die Frührenaissance noch tastend begonnen hatte; und diese Richtung war freilich in einigen ihrer großartigsten Äußerungen, wie in den Bildwerken Berninis, den Gemälden Riberas und Rubens', unauflöslich mit der Barockrichtung verbunden, brachte jedoch in allen Künsten auch eine Reihe nahezu barockfreier Schöpfungen hervor, deren Natürlichkeit in ausgesprochenem Gegensatze zu den geschilderten Barockschöpfungen steht.

In der Baukunst können einerseits die Anfänge der Neugestaltung der protestantischen Predigtkirche, anderseits die Bestrebungen, im Wohnhaus wirklich wohnliche, den Lebensbedürfnissen genügende Räume aneinanderzureihen, können aber auch die Versuche, die Formensprache dem heimischen Baumaterial anzupassen, hierher gerechnet werden. In der Bildhauerei, in der klassizistische Nebenströmungen schon jetzt ein Gegengewicht anderer Art gegen das Überwuchern des Barockgeschmackes schaffen, gehören vereinzelte Ansätze sittenbildlicher Art in Holland, Belgien und Frankreich, gehört überall ein Stück der Porträtbildnerei dieser schlechthin „realistischen" Richtung an. In der Malerei aber tritt diese besonders siegreich neben die hergebrachte Übung; und trotz des Anteils, den die italienische Malerei schon durch Caravaggio (S. 64) an der realistischen Bewegung, ja durch den Altersstil Tizians an der Ausbildung der neuen, meisterhaft breiten Pinselführung genommen, vollzog sich die Weiterentwickelung dieser naturfrischen Richtung, die in der Malerei im vollen Gegensatz zur Gotik steht, doch in anderen Ländern als in Italien. Spanien und Holland stehen in dieser Richtung voran. Natürlich spricht ein Stück des allgemeinen Zeitstils sich auch in den Meistern dieser Länder aus, die die schlichte Wiedergabe der Natur als ihre nächste und heiligste Aufgabe betrachten. In der Hauptlinienführung, in der Massenverteilung, im Lichtfall und in der Tiefenwirkung tritt er hervor, ohne sich zu dem Gewaltsamen zu neigen, das das wirkliche Barock auszeichnet.

Vor allem gehört die perspektivische Vereinheitlichung der Raumwirkung in den Außenräumen der Landschaft wie in den Innenräumen der Kirchen und Wohnbauten hierher; alles das wirkt neuzeitlich, ohne barock zu sein. Velazquez, Frans Hals, Vermeer van Delft, Terborch, Ruisdael und Hobbema sind Hauptmeister dieser neuzeitlich-natürlichen Art. Außerhalb jeder Einreihung aber steht Rembrandt da, der die große Zentralsonne der Malerei dieses Zeitraums ist. Wir können ihn, den eigenwilligen Farbenidealisten, natürlich nicht als „Realisten" schlechthin bezeichnen. Noch weniger aber möchten wir ihn zu den Barockmeistern oder gar zu den „gotischen Menschen" zählen. Er ist der große, nur sich selbst gleiche Meister, der, ohne einer „Richtung" anzugehören, die wärmsten Strahlen aller Richtungen in sich vereinigt.

Alles aber, was im 17. Jahrhundert an der Natur und der Antike festhielt oder sich stürmisch und wuchtig darüber hinaus erhob, verflüchtigte sich zu Anfang des 18. Jahrhunderts in den Blütenduft, das Rosengewölk und den Wellenschaum des Rokokos. Die Zeit war der Wucht und des Ernstes müde geworden. Sie sehnte sich nach Anmut, Gefälligkeit und Leichtigkeit. Auch ihre Kunst sollte lachen und lieben, spielen und tändeln. Die Baukunst gab sogar die Betonung des Stützensystems und der getragenen Lasten zugunsten der Verselbständigung der Wände und der Decken mit ihrem Rahmenwerk und ihres Wiederzusammenfließens in die Gesamterscheinung auf. Und doch wächst das Rokoko ebenso natürlich aus dem Barock wie dieses aus der Hochrenaissance hervor. Blatt- und Blüten-, Muschel- und Rollwerk ersetzen die Zierformen, die das Altertum überliefert oder die nordische Spätrenaissance ausgebildet hatte. Aber leise klingt in der Rokokobaukunst doch immer noch die Antike nach; und etwas lauter spricht in der Rokokomalerei, wie der Bouchers (S. 200), so sehr das echte Naturgefühl in ihm verflüchtigt ist, doch die Sehnsucht nach der Natur noch mit.

Allgemein europäischer noch als die Kunst des 17. aber war die Kunst der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Gegen den verallgemeinerten französischen Geschmack, der überall das Feld behauptete, hatten die völkischen Regungen, wie sie sich in Frankreich selbst noch am eigenartigsten, in Spanien und den Niederlanden wenigstens in bestimmten Richtungen, in England in der unbewußt besonderen Ausgestaltung des malerischen Eklektizismus äußerten, in Deutschland aber vor allem in der großartig phantasievollen Ausbildung seiner spätbarocken Baukunst zum Ausdruck kam, einen schweren Stand. Das Gebiet dieser allgemein-europäischen Kunst aber, die jenes Ausleben der Renaissancebewegung unter Frankreichs Vortritt fast überall in parallelen Gleisen mitmachte, hatte sich im Laufe dieses Zeitraums mächtig erweitert. England, Skandinavien und das neue Rußland hatten sich der Bewegung erst jetzt völlig angeschlossen. In Amerika folgten nicht nur die spanischen, sondern auch die angelsächsischen Gebiete der gleichen Entwickelung. Der Austausch von Meistern und Kunstwerken hatte einen Umfang angenommen wie nie zuvor. Schon die Kunst der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts war überall mehr internationale Zeitkunst als nationale Volkskunst, und ebendeshalb vollzog die Umkehr, die auf die gleichzeitige Verflüchtigung der antiken Erinnerungen und des echten Naturgefühls folgen mußte, sich, wie wir sehen werden, auch ziemlich gleichzeitig in allen Ländern Europas. Überall waren das Leben und die Kunst um die Mitte des 18. Jahrhunderts für jenen Umschwung reif, den der Schrei der Völker nach erneuter Rückkehr zu einer natürlicheren Natur und zu einer ihr abermals gleichgesetzten antikeren Antike einleitete.

Alphabetischer Schriftennachweis.

Dieses Verzeichnis enthält außer einigen wenigen Schriften, deren Verfasser noch nicht genannt worden sind, die Bücher, Abhandlungen und Aufsätze, auf die im Text oder in den Bilderunterschriften nur durch Nennung der Verfassernamen hingewiesen worden ist. An Abkürzungen wurden verwendet: A. = Anzeiger; Arch. st. A. = Archivio storico dell' Arte; B. = Beiträge; B. A. = Bolletino d'Arte; Burl. M. = Burlington Magazine; Diss. = Dissertation; G. B. A. = Gazette des Beaux Arts; Jb. = Jahrbuch; Jb. k. S. Wien = Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen (Wien); Jb. Pr. K. = Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen (Berlin); K. Chr. = Kunst-Chronik; Kg. Jb. Z. K. = Jahrbuch des kunstgeschichtlichen Institutes der Zentralkommission für Denkmalspflege (Wien); M. Kw. = Monatshefte für Kunstwissenschaft; N. F. = Neue Folge; R. Kw. = Repertorium der Kunstwissenschaft; Z. = Zeitschrift; Z. b. K. = Zeitschrift für bildende Kunst; Z. chr. K. = Zeitschrift für christliche Kunst.

Adam, W.: Vitruvius Scoticus. Edinburg 1750.
Advielle, V.: Recherches sur Nicolas Poussin et sur sa famille. Paris 1902.
Alcahali, A. Baron de: Diccionario biográfico de artistas Valencianos. Valencia 1897.
Aldenhoven, C.: Geschichte der Kölner Malerschule. Dazu 131 Lichtdrucktafeln mit Text von L. Scheibler. Lübeck 1902.
Alfonso, L.: Murillo. Barcelona 1886.
Aman-Jean: Velazquez. Paris 1913.
Amorini-Bolognini, A.: Vite dei pittori ed artefici Bolognesi. Bologna 1841.
Androuet-Ducerceau, J., d. Ä.: Livre d'Architecture. Paris 1562. — Les plus excellents bastiments de France. Bd. I, Paris 1576; Bd. II, Paris 1579.
Anissimoff, A.: Studien zur Nowgoroder Ikonenmalerei (russ.); in Sophia I, Heft 3, S. 9. Moskau 1914.
Archives de l'art français; später Nouvelles archives. Paris 1851—96 ff.
Arco, Conte Carlo d': Istoria della vita e delle Opere di Giulio Pippi Romano. 2. Aufl. Mantua 1842.
Argenville, A. J. Dezallier d': Abrégé de la vie des plus fameux peintres. Paris 1745. Supplément 1752.
Armstrong, Sir W.: Scottish Painters. London 1888. — The Life of Velasquez. The Art of Velasquez. Portfolio Monographs, Nr. 28 u. 29. London 1896. — History of Art in Great Britain and Ireland. London 1909. Dasselbe deutsch von E. Hänel. Stuttgart 1909.
Asensio, J. M.: Pacheco y sus obras. Sevilla 1876.
Atz, K.: Kunstgeschichte von Tirol und Vorarlberg. Innsbruck 1900.
Aubert, A.: Norsk Kultur og norsk Kunst. Utgit ved Carl W. Schnitler. Christiania 1917.
Aufleger, O.: Die Klosterkirche von Ottobeuren. München 1890. — Süddeutsche Architektur und Ornamentik des 18. Jahrhunderts. München, seit 1891.
Auquier, Ph.: Pierre Puget, décorateur naval et mariniste. Paris 1908.
Auvray, L., s. Bellier.
Baedeker, K.: Spanien und Portugal (mit K. Justis Beiträgen). Leipzig 1897. 4. Aufl. 1912.
Baglione, G.: Le vite de' pittori etc. dal pontificato di Gregorio XIII (1572) fino a' tempi di Papa Urbano VIII (1642). Rom 1644 (Neapel 1733).
Baldaß, L. von: Der angebliche Anteil des Veit Stoß an den Erzfiguren des Innsbrucker Grabmals; in R. Kw. XL, S. 250. Berlin 1917.
Baldinucci, F.: Notizie de' professori del disegno. 6 Bde. Florenz 1681—1728. — Opere di Filippo B. I—XIV. Mailand 1808—12. — Leben des Giovanni Lorenzo Bernini. Mit Übersetzung und Kommentar von A. Riegl. Wien 1912.
Baldry, A. C.: Velasquez. Neuyork 1908.
Bamberger, L.: Joh. Conrad Seekatz. Heidelberg 1916.
Baugel, R.: Johann Georg Trautmann und seine Zeitgenossen. Straßburg 1914. — Zur holländischen Porträtmalerei des 17. Jahrhunderts; in M. Kw. VIII, S. 17. Leipzig 1915.
Barbet, J.: Livre d'architecture d'autels et de cheminées. Paris 1633.
Barrès, M.: Gréco ou le secret de Tolède. Paris 1912; deutsch München 1913.
Bartsch, A.: Le peintre graveur. I—XXI. Wien 1803 bis 1821.
Baruffaldi, G.: Vite de' pittori e scultori Ferraresi. Ferrara, Bd. I, 1844; Bd. II, 1846.
Bassermann-Jordan, E.: Die dekorative Malerei der Renaissance am bayrischen Hofe. München 1906.
Batiffol, L.: Marie de Médicis et les arts; in G. B. A. 1905, II, S. 441; 1906, I, S. 221. Paris 1905/06. — Le Louvre et les plans de Lescot; ebenda 1910, I, S. 273. Paris 1910. — Les Travaux du Louvre sous Henri IV; ebenda 1912, I, S. 173. Paris 1912. — Le Chateau de Versailles de Louis XIII et son architecte Philibert le Roy; ebenda 1913, II, S. 341. Paris 1913.
Baudicour, P. de: Le peintre graveur français continué. Paris 1859—61.
Baum, J.: Die Bauwerke des Elias Holl. Straßburg 1909. — Forschungen über die Hauptwerke des Baumeisters Heinr. Schickhardts usw. Straßburg 1916.
Baumeister, E.: Rokokokirchen Oberbayerns. Straßburg 1907.
Bautier, P.: Lancelot Blondeel. Brüssel 1910.
Baxter, F.: Spanish Colonial Architecture in Mexico. Boston 1901. — Spanish Colonial Architecture in America. London 1904.
Bechthold, A.: Abel Stimmer in Freiburg; in R. Kw. XXXIV, S. 438; XXXV, S. 317. Berlin 1911 u. 1913.
Becker, C.: Jobst Ammann. Leipzig 1854.
Becker, F., s. Thieme.
Beckett, F.: Renaissancen og Kunstens Historie i Danmark. Kopenhagen 1897. — Malerkunst fra Reformationen til Kristian IV., i Kunstens Historie i Danmark, redigeret af Karl Madsen; in d. Ztschr. „Kunst“ II, S. 31. Kopenhagen (1900). — I danske Herreborge fra det 16de Aarhundrede. Kopenhagen 1904. — Frederiksborg. Kopenhagen 1914.
Been, Ch. A.: Danmarks Malerkunst. Billeder og Biografier (mit Einleitungen von E. Hannover), I. II. Kopenhagen 1902—03.
Behnke, W.: Albert von Soest. Straßburg 1901.
Bellier de la Chavignerie, E., und Auvray, L.: Dictionnaire général des artistes de l'école française. 2 Bde. mit Suppl. Paris 1882—85.

Bellori, G. B.: Vite de' pittori etc. moderni. Rom 1672. Vermehrte Ausgaben: Rom 1728, Pisa 1821.

Benaglio, Fr.: Abbozzo della vita del pittore Lucchese Pompeo Batoni. Treviso 1894.

Berenson, B.: The Venetian Painters of the Renaissance. 3. Aufl. New York und London 1897.

Berger, E.: Beiträge zur Entwicklungsgeschichte der Maltechnik. München, I 1893, II 1901.

Berger, G.: L'école française de peinture. Paris 1879.

Bergner, H.: Römische Villen und Gärten des Barock; in Z. d. K., N. F. XXV, S. 13. Leipzig 1914.

Bergner, P.: Matthäus Gundelach, Kammermaler Rudolfs II.; in Kg. Jb. Z. K., V. Beiblatt, S. 183. Wien 1911.

Beringer, J. A.: Kurpfälzische Kunst und Kultur im XVIII. Jahrh. Freiburg 1907.

Berling, K.: Das Meißner Porzellan und seine Geschichte. Leipzig 1900.

Bermudez, J. A. Cean: Diccionario histórico de los mas ilustres profesores de las Bellas artes en España. Bd. I—VII. Madrid 1800.

Bernard, Ch.: Pierre Breughel l'ancien. Brüssel 1908.

Bernardi, B.: Il Pittore Fra Vitt. Ghislandi. Bergamo 1910.

Bernath, M. H., und Hill, G. F.: Benvenuto Cellini; in Thiemes Allg. Lexikon der bildenden Künstler VI, S. 270. Leipzig 1912.

Bernini, D.: Vita del Cavaliere Bernini. Rom 1713.

Bertaux, E.: La renaissance en Espagne et en Portugal; in A. Michel, Histoire de L'Art IV, 2, S. 817. Paris 1911.

Bertolotti, A.: Artisti Belgi ed Olandesi a Roma nei sec. XVI e XVII. Florenz 1880.

Berty, A.: Les grands architectes français de la renaissance. Paris 1860. — La renaissance monumentale en France. Paris 1884.

Beruete, A. de: Velazquez (Vorwort von Léon Bonnat). Paris 1898. Deutsche Ausgabe von V. v. Loga, Berlin 1909.

Beruete, A. de, und Moret, A.: The school of Madrid. London 1909.

Beschorner, H.: Permoser-Studien. Dresden 1913.

Bezold, G. von: Die Baukunst der Renaissance in Deutschland, Holland, Belgien und Dänemark; in Durms Handbuch der Architektur, Teil II, Bd. VII. Stuttgart 1900. — S. auch Dehio.

Biancale, M.: L'Arte di Fra Vittore Ghislandi; in L'Arte XVI, S. 341. Rom 1913.

Bie, C. de: Het Gulden Cabinet. Antwerpen 1661—62.

Biermann, G.: Ant. Watteau. Bielefeld und Leipzig 1911. — Deutsches Barock und Rokoko (Darmstädter Ausstellung 1914). Leipzig 1914.

Binder, M., s. Bode.

Blanc, Ch.: L'école française (Bd. I der Histoire des peintres de toutes les écoles). Paris 1862. — L'école Espagnole, par M. M. Ch. Blanc, W. Burger, P. Mantz, L. Viardot, P. Lefort. Paris 1869. — L'œuvre complet de Rembrandt. Paris 1880.

Blomfield, R.: A history of Renaissance Architecture in England. I/II. London 1897. — A short history of Renaissance Architecture in England (1500—1800). London 1904.

Blondel, Fr.: Cours d'architecture, enseigné dans l'Academic Royale. Paris 1675.

Blum, H.: Quinque Columnarum exacta Descriptio atque Delineatio etc. Zürich 1550. — Warhafte Contrafacturen etlich alt und schöner Gebäuden usw. Zürich 1562.

Bode, W. (von): Frans Hals und seine Schule, Sonderabdr. aus von Zahns Jahrb. für Kunstwissenschaft. Leipzig 1871. — Adam Elsheimer; in Jb. Pr. K. I, S. 51, 245; II, S. 110. Berlin 1880/81. — Rembrandts früheste Tätigkeit; Wiener Gesellschaft für vervielfltg. Kst. Wien 1881. — Die künstlerische Entwickelung des W. Terborch; in Jb. Pr. K. II, S. 144. Berlin 1881. — Studien zur Geschichte der holländischen Malerei. Braunschweig 1883. — Adriaen Brouwer; in Graph. Künste VI, S. 21. Wien 1884. — Geschichte der deutschen Plastik. Berlin 1887. — Anton van Dyck in der Liechtenstein-Galerie; in Graph. Künste XII, S. 45. Wien 1889. — Die italienische Plastik. Berlin 1902. — Der Maler Herkules Segers; in Jb. Pr. K. XXIV, S. 179. Berlin 1903. — Kritik und Chronologie der Gemälde des P. Rubens; in Z. d. K., N. F. XVI, S. 200. Leipzig 1905. — Rembrandt und seine Zeitgenossen. Leipzig 1907. — Denkmäler der Renaissance-Skulptur Toskanas. München o. J. — Neuentdeckte Bilder von Rembrandt; in Z. d. K., N. F. XXI, S. 1. Leipzig 1909. — Jan Vermeer und Pieter de Hooch als Konkurrenten; in Jb. Pr. K. XXXII, S. 1. Berlin 1911. — Der junge Rembrandt und seine Werkstatt; in Z. d. K. XXIII, S. 210. Leipzig 1912. — Jan van der Heyden; ebenda, N. F. XXVI, S. 181. Leipzig 1915. — Die beiden Ostade; ebenda, XXVII, S. 1. Leipzig 1916. — Emanuel de Witte; ebenda, S. 157. Leipzig 1916. — Die Meister der holländischen und vlämischen Malerschulen. Leipzig 1917. — David Teniers; in Z. d. K., N. F. XXIX, S. 191. Leipzig 1918.

Bode, W., und Binder, Max: Frans Hals. Sein Leben und seine Werke. Berlin 1914.

Bode, W., und Bredius, A.: Der Haarlemer Maler Joh. Molenaer; im Jb. Pr. K. XI, S. 65. Berlin 1890. — Es. Boursse, ein Schüler Rembrandts; ebenda XXVI, S. 205. Berlin 1905.

Bode, W., und Hofstede de Groot, C.: Rembrandt. Beschreibendes Verzeichnis seiner Gemälde usw. mit den heliographischen Nachbildungen. Geschichte seines Lebens und seiner Kunst. Band I—VIII. Paris 1897—1905.

Boehn, M. von: Guido Reni. Bielefeld u. Leipzig 1910. — Toledo. Leipzig (1910). — Lorenzo Bernini. Bielefeld und Leipzig 1912.

Boffrand, G. de: Livre d'Architecture. Paris 1745.

Bolognini, s. Amorini-Bolognini.

Bombe, W.: Federigo Baroccio etc.; in „Perusia Augusta". Perugia 1909.

Bondarenko, J.: L'architecture de Moscou aux XVII. et XVIII. siècles. Moskau 1907.

Bonnaffé, E.: Dictionnaire des amateurs français du XVII. siècle. Paris 1884.

Borkowsky, E.: Antoine Watteau. Eßlingen 1906.

Borrmann, R., und Graul, A.: Die Baukunst. Veröffentlichung von Einzelbauwerken mit Text. Berlin und Stuttgart o. J.

Borromini, F.: Opus Architectonicum Equitis Francisci Borromini ex ejusdem exemplaribus petitum. Romae 1725.

Boschini, M.: La carta del Navegar pitoresco. Venezia 1660.

Böttiger, J.: Brons arbeten af Adrian de Fries i Sverige. Stockholm 1884.

Bouchitté, G.: Le Poussin, sa vie et son œuvre. Paris 1858 (Anhang über Ph. de Champaigne).

Bouchot, G.: Les portraits au crayon du XVI. et XVII. siècles, conservés à la Bibliothèque Nationale. Paris 1884. — Notice sur la vie et les travaux d'Étienne Martellange (Extrait de la Bibliothèque de l'École des Chartes XLVII). Paris 1886. — Le portrait peint en France au XVI. siècle; in G. B. A. 1887, II, S. 108, 218, 468. Paris 1887. — Jacques Callot, sa vie et son œuvre. Paris 1892. — Les Clouet et Corneille de Lyon. Paris 1892. — Le portrait miniature en France; in G. B. A. 1892, II, S. 115, 400; 1893, II, S. 392 usw. bis 1895 II, S. 139. Paris 1892—95.

Bourdery, L., und Lachenaud, E.: Léonard Limosin, peintre de portraits. Paris 1897.

Bourgeois, E.: Le grand siècle, Louis XIV. Paris 1896.

Bouyer, R.: Claude Lorrain. Paris 1904.

Branden, F. J. van den: Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool. Antwerpen 1883 (seit 1877).

Braun, J.: Die belgischen Jesuitenkirchen. Freiburg i. B. 1907. — Die Kirchenbauten der deutschen Jesuiten. I. II. Freiburg 1909 u. 1910.

Bray, S. de: Architectura moderna ofte Bouwinge van onsen tyt etc. Amsterdam 1631.

Bredius, A.: Die Meisterwerke des Rijksmuseums zu Amsterdam, mit Hanfstaenglschen Photogravüren. München 1887 ff. — De Haagsche schilders Joachim en Gerard Houckgeest; in Oud Holland VI, S. 82. Amsterdam 1888. — J. J. van Goyen; ebenda XIV, S. 113. Amsterdam 1896. — De schilder Johannes van de Cappelle; ebenda XV, S. 26, 133. Amsterdam 1897. — Hercules Seghers; ebenda XVI, S. 1. Amsterdam 1898. — Terborch te Amsterdam; ebenda XVII, S. 189. Amsterdam 1899. — Aert van de Neer; ebenda XVIII, S. 69. Amsterdam 1900. — Johannes Porcellis; ebenda XXIII, S. 9; XXIV, S. 129, 148. Amsterdam 1905 und 1906. — Jets over de jeugd van Gabriel Metsu; ebenda XXV, S. 197. Amsterdam 1907. — Rembrandtiana; ebenda XXVIII, S. 1, 193. Amsterdam 1910. — Uit Hobbemas laatste levensjaren; ebenda, S. 93. Amsterdam 1910. — Heeft Rembrandt Elizabeth Bas geschilderd?; ebenda XXIX, S. 193. Amsterdam 1911. — De Schilder Gerrit van Hees (Schüler Ruisdaels); ebenda XXXI, S. 68. Amsterdam 1913. — Pynas und Rembrandt; in K. Chr., N. F. XXVI, Sp. 583. Leipzig 1914. — Künstlerinventare. Urkunden zur Geschichte der holländischen Kunst des 16., 17. und 18. Jahrhunderts. Haag 1915 u. 1916. — Een hollandsch Beeldhouwers-Atelier omstreeks 1570 te Cordova; in Oud Holland XXXV, S. 87. Amsterdam 1917. — Wanneer stierf Anthonie Mor van Dashorst?; ebenda XXXVI, S. 176. Amsterdam 1918.

Bredius, A., und Haverkorn van Rijsewijk, P.: H. Gerritsz Pot; in Oud Holland V, S. 161. Amsterdam 1887.

Bredius, A., und Moes, E. W.: De schilders familie Ravestijn; in Oud Holland IX, S. 207; X, S. 41. Amsterdam 1891 u. 1892. — De schilders Camphuyzen; ebenda XXII, S. 193. Amsterdam 1903.

Briggs, M. S.: Barockarchitektur. Berlin 1914.

Brinckmann, A. E.: Die Baukunst des 17. u. 18. Jahrh. in den romanischen Ländern; in F. Burgers Handbuch der Kunstgeschichte. Berlin-Neubabelsberg (1915). — Barockskulptur; in F. Burgers und A. E. Brinckmanns Handbuch der Kunstwissenschaft. Hierin Heft 1, 2 und 3: Michelangelo als Bildhauer. Berlin-Neubabelsberg (1918).

Brintos, S.: Fra Vittore Ghislandi; in Burl. M. XXI, S. 350. London 1912.

Bruck, R.: Ernst zu Schaumburg. Berlin 1917.

Bruinvis, C. W.: De van Everdingen; in Oud Holland XVII, S. 216; XXI, S. 57. Amsterdam 1899 u. 1903.

Brüning, A.: Das Porzellan. Neue Bearbeitung von L. Schnorr von Carolsfeld. Handbücher der Kgl. Museen. Berlin o. J.

Bryan, M.: A biographical and critical dictionary of Painters and Engravers. New edition by George Stanley. London 1849.

Buchwald, C.: Adriaen de Vries. Leipzig 1899.

Buff, A.: Augsburger Fassadenmalerei; in Z. b. K. XXI, S. 58, 104; XXII, S. 173, 275. Leipzig 1886 u. 1887. — Augsburg in der Renaissancezeit. Bamberg 1893.

Buisson, J.: J. B. Tiepolo et Dominique Tiepolo; in G. B. A. 1895, II, S. 171, 293. Paris 1895.

Bullant, J.: Reigle générale d'Architecture etc. Paris 1564–68.

Burchard, L.: Die holländischen Radierer vor Rembrandt. Berlin 1917.

Burckhardt, J.: Erinnerungen an Rubens. Basel 1898. — Geschichte der Renaissance (Baukunst) in Italien, 4. Aufl. von H. Holtzinger, Stuttgart 1904. — Der Cicerone. 1. Aufl. Leipzig 1855; 10. Aufl. (von W. Bode u. a.) Leipzig 1910.

Burg, H.: Über einige Porträts des Antonius Palamedesz; in M. Kw. IV, S. 293. Leipzig 1911. — Der Bildhauer Franz Anton Zauner und seine Zeit. Wien 1915.

Burger, F.: Geschichte des florentinischen Grabmals. Straßburg 1895. — Die Villen des Andrea Palladio. Leipzig 1910. — Die deutsche Malerei vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance; in Fr. Burgers Handbuch der Kunstwissenschaft. Berlin-Neubabelsberg o. J.

Burger, W. (Thoré): Les musées de la Hollande. Paris I, 1858; II, 1860.

Burgheim, A.: Der Kirchenbau des 18. Jahrhunderts im Nordelbischen. Hamburg 1915.

Buschmann, P.: Jacob Jordaens. Brüssel 1905.

Cállari, L.: I palazzi di Roma. Mailand 1907. — Storia dell' arte contemporanea italiana. Rom 1909.

Calvaert, A. F.: El Greco. London 1909.

Calvert, A. F.: The Escorial. London 1907.

Calvert, A. F., und Hartley, C. G.: Velazquez. London 1908.

Calvi, L.: Notizie sulle vite e sulle opere dei principali architetti, scultori e pittori che fiorivono in Milano. I. Mailand 1859.

Campbell, C.: Vitruvius Britannicus or the British Architect I. II. London 1717.

Carducho, V.: Diálogos de la pintura. Madrid 1633; neue Ausg. von G. Cruzada-Villaamil. Madrid 1865.

Carpenter, W. H.: Pictorial notices. Consisting of a Memoir of Sir Ant. van Dyck. London 1844.

Cascales y Muñoz: Francisco de Zurbarán. Madrid 1911.

Caveda, J.: Geschichte der Baukunst in Spanien. Deutsch von P. Heyse, herausgegeben von Franz Kugler. Stuttgart 1858.

Caylus, A. C. Ph. Comte de: Recueil d'antiquités égyptiennes, étrusques, grecques et romaines. 7 Bände. Paris 1752–68.

Cellini, B.: Vita. Ausg. O. Bacci. Florenz 1901. Deutsche Ausg. von Goethe (Werke in 40 Bdn., Bd. 28 und 29).

Cesareo, G. A.: Poesie e lettere etc. di Salvatore Rosa. I. II. Neapel 1892.

Chambers. W.: Designs of Chinese Buildings etc. London 1757. — Dissertation on oriental gardening. London 1772.

Chambray, Fréart de: Parallèle de l'architecture antique et de la moderne. Paris 1650.

Champfleury: Essai sur la vie et les œuvres des Lenain. Laon 1850. — L'imagerie satirique en Hollande au XVIII. siècle; in G. B. A. 1877, I, S. 96. Paris 1877. — La Tour. Paris 1886.

Chancellor, E. B.: The lives of British architects. London 1909. — The lives of British Sculptors. London 1911.

Charvet, L.: Sébastien Serlio. Lyon 1869. — Étienne Martellange. Lyon 1875.

Chavignerie, de la, s. Bellier.

Chennevières, H. de: Les Tiepolo. Paris 1898.

Chennevières, Ph. de: Peintres provinciaux. Paris 1847. S. auch Mémoires.

Chesneau: La peinture anglaise. Paris o. J.

Chevignard, s. Lechevalier.

Chledowski, C. von: Rom. Bd. I: Die Menschen der Renaissance; Bd. II: Die Menschen des Barock. München 1912.

Choisy, A.: Histoire de l'architecture II. Paris 1899.

Claudin, A.: Histoire de l'Imprimerie en France. Paris 1901.

Clausse, G.: Les San Gallo. 3 Bände. Paris 1900—1902.

Clemen, P.: Wilna. Sonderabdruck aus dem Augustheft 1916 von Velhagen u. Klasings Monatsheften. Bielefeld und Leipzig 1916. — Die polnischen Königsschlösser. Aus der „Woche". Berlin 1916.

Coeck, P. van Aelst: Flämische Ausgabe des Serlio, drittes Buch 1546, viertes 1549, die übrigen nach seinem Tode. Französisch seit 1545.

Colvin, S.: Early Engraving and Engravers in England. London 1905.
Cordemoy, L. G. de: Nouveau traité de l'architecture. Paris 1706.
Cordier, H.: La Chine en France au XVIIIe siècle. Paris 1910.
Cossio, M. B.: El Greco. 2 Bde. Madrid 1908.
Courajod, L.: La part de la France du Nord dans l'œuvre de la Renaissance; in G. B. A. 1889, II, S. 460; 1890, I, S. 74, 615. Paris 1889, 1890. — Jean Warin et ses œuvres de sculpture. Paris 1881.
Court, W. del, und **Six, Dr. J.**: De Amsterdamsche Schutterstukken; in Oud Holland XXI, S. 65. Amsterdam 1903.
Crivelli, G.: Giovanni Brueghel, pittore fiammingo. Mailand 1878.
Crowe, J. A.: Handbook of Painting. The German Dutch and Flemish schools. (Nach Waagens Handbuch.) London 1874.
Croy, J. de: Nouveaux documents sur l'histoire de la création des résidences royales des bords de la Loire. Paris 1894.
Cruzada-Villaamil, G.: El arte en España. (Spanische Kunstzeitschrift.) Madrid 1862—70. — S. auch Carducho und Pacheco.
Cunningham, A.: The lives of the most eminent English painters. 2. Aufl., 6 Bände. London 1830—33.
Cuny, G.: Danzigs Kunst und Kultur im 16. u. 17. Jahrhundert. Frankfurt a. M. 1910. — Der Danziger Maler Daniel Schultz; in M. Kw. VIII, S. 1. Leipzig 1915.
Curtis, M. B.: Velazquez and Murillo. London und Neuyork 1883.
Cust, L.: Anthony van Dyck. London 1900. — A. van Dycks Chatsworth Sketchbook. London 1902.
Cust, R. H. Hobart: Benvenuto Cellini. London (1912).
Dahlberg, E.: Suecia antiqua et hodierna I—III, 352 Tafeln. Stockholm o. J. (18. Jahrh.). Neue Ausgabe von Hildebrand. Stockholm 1898.
Damman, W. H.: Die Michaeliskirche in Hamburg und ihre Erbauer. Leipzig 1909.
Darcel, s. Rouyer.
Dauvergne, A.: Notes sur Le Valentin; in G. B. A. 1879, I, S. 203. Paris 1879.
Daviler, C. A.: Cours d'architecture etc. Paris 1691, neue Ausgabe 1750.
Dayot, A.: Chardin. Paris 1908. — La peinture anglaise. Paris 1908.
Dayot, A., und **Vaillat, L.**: L'œuvre de Chardin et de Fragonard. Paris 1907.
Decker, P.: Fürstlicher Baumeister oder Architectura Civilis. Augsburg 1711—1716.
Dehio, G.: Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler: I. Mitteldeutschland; II. Nordostdeutschland; III. Süddeutschland; IV. Südwestdeutschland; V. Nordwestdeutschland. Berlin 1905, 1906, 1908, 1911, 1912. Mitteldeutschland, 2. Aufl., Berlin 1914.
Dehio, G., und **Bezold, G. von**: Die Denkmäler der deutschen Bildhauerkunst. Berlin, seit 1906.
De Laborde, s. Laborde.
Dell, R.: A Tudor manor house etc. (Sutton Place); in Burl. M. VII, S. 289. London 1905.
Delorme, Ph.: Nouvelles inventions pour bien bastir et à petits frais. Paris 1561. — Le premier tome de l'architecture. Paris 1567.
Denio, E. H.: Nicolas Poussin. Leipzig 1898.
Deperthes, J. B.: Histoire de l'art du paysage. Paris 1822.
Deri, M.: Das Rollwerk in der deutschen Ornamentik des XVI. und XVII. Jahrhunderts. Berlin 1906.
Dernjac, J.: Die Wiener Kirchen des 17. und 18. Jahrhunderts. Wien 1907.
Derschau, J. von: Irrige Zuschreibungen an Sebastiano Ricci; in M. Kw. IX, S. 161. Leipzig 1916.
Desjardins, P.: La méthode des classiques français (Corneille, Poussin, Pascal). Paris 1904.
Desmaze, Ch.: La Tour. Paris 1887.
Destrée, O. G.: The renaissance of sculpture in Belgium (aus dem Französischen). London 1895.
Deville, A.: Comptes et dépenses de la construction du château Gaillon etc. Paris 1850—51.
Dierks, H.: Houdons Leben und Werke. Gotha 1887.
Dietterlein, W.: Architectura, von Außteilung, Symmetria und Proportion der Seulen. Und aller daraus folgenden Kunstarbeit von Fenstern, Caminen, Thürgerüsten usw. I Stuttgart 1593; II Straßburg 1594. Zweite vermehrte Auflage Nürnberg 1598.
Dieulafoy, M.: La statuaire polychrome en Espagne. Paris 1908. — Geschichte der Kunst in Spanien und Portugal, deutsch von Frau A. E. Brinckmann-Mathé. Stuttgart 1913.
Dieussart, C. P.: Theatrum architecturae civilis. Güstrow, 1. Aufl. 1679, 2. Aufl. 1682, Bayreuth 1692 usw.
Diez, E.: Der Hofmaler B. Spranger; in Jb. k. S. Wien XXVIII, S. 93. Wien und Leipzig 1909. — Beiträge zur Geschichte der Raffaelwerkstätte; in Jb. Pr. K. XXXI, S. 30. Berlin 1910.
Dilke, Lady E.: J. F. de Troy et sa rivalité avec François Le Moyne; in G. B. A. 1899, I, S. 280. Paris 1899. — French architects and sculptors of the XVIIIth century. London 1900. — Les Coustou; in G. B. A. 1901 I, S. 5, S. 203. Paris 1901. S. auch Pattison.
Dimier, L.: Le Primatice. Paris 1900. — French Painting in the XVIth Century. London 1904. — Fontainebleau; in Villes d'Art Celèbres. Paris 1908. — Les primitifs Français. Paris 1912.
Distel, Th.: Nachrichten über den Maler Christoph Paudiß; in K. Chr. XX, S. 542 (vgl. XVIII, S. 275). Leipzig 1885.
Dobson, A.: William Hogarth. London 1891.
Dohme, R.: Studien zur Architekturgeschichte des 17. und 18. Jahrhunderts; in Z. b. K. XIII, S. 289, 321, 364 ff. Leipzig 1878. — Die französische Schule des 18. Jahrhunderts; in Jb Pr. K. IV, S. 217. Berlin und Stuttgart 1883. — Geschichte der deutschen Baukunst. Berlin 1887. — Barock- und Rokoko-Architektur. Berlin 1891. — Die Masken sterbender Krieger im Hof des ehemaligen Zeughauses zu Berlin. Berlin o. J.
Dolce, L.: L'Aretino. Dialogo della Pittura. Venedig 1557. Deutsch von C. Cerri, Wien 1871 (in Eitelbergers „Quellenschriften").
Dominici, B. de: Vite de pittori etc. Napoletani. I—III Neapel 1742—43; I—IV Neapel 1840—46.
Donner von Richter, O.: Philipp Uffenbach. Sonderdruck aus dem Archiv für Frankfurts Geschichte und Kunst. — Dritte Folge VII, S. 1—219. Frankfurt 1901.
Dorbec, P.: L'exposition de la jeunesse au XVIII. siècle; in G. B. A. 1905, I, S. 456, II, S. 77. Paris 1905. — Tocqué; ebenda 1909, II, S. 441. Paris 1909.
Dozy, Ch. M.: Pieter Codde, de schilder en de dichter; in Oud Holland II, S. 35. Amsterdam 1884.
Dresdner, A.: Noch einmal die Haarlemer Akademie; in M. Kw. XI, S. 276. Leipzig 1918.
Dreyer, M.: Zeichnungen des alten Fischer von Erlach; im Kunstgesch. Jb. II, S. 139. Wien 1908.
Drobny, F.: Das Schloß Mirabell in Salzburg; in Z. f. Gesch. d. Architektur II, S. 99. Heidelberg 1908/09.
Dumesnil, s. Robert.
Duplessis, G.: Histoire de la gravure. Paris 1880.
Durm, J.: Die Baukunst der Renaissance in Italien; in „Handbuch der Architektur" II, Bd. V. Stuttgart 1903.
Dussieux, L.: Nouvelles recherches sur la vie et les œuvres du peintre Le Sueur. Paris 1852. — Les artistes français à l'étranger. Paris 1855, 3. Aufl. 1876.
Dutuit, E.: L'œuvre complet de Rembrandt (Estampes) I—II. Paris 1883. — III Tableaux et dessins de Rembrandt. Paris 1885.

Dvořák, M.: Spanische Bilder einer österreichischen Ahnengalerie; im Kunstgesch. Jb. der Zentralkommission I, S. 13. Wien 1907. — Italienische Kunstwerke in Dalmatien; ebenda V, S. 1. Wien 1911.

Dvořák, M. (mit Hans Tietze und anderen): Österreichische Kunsttopographie. Wien, I 1907, II (Wien) 1908, III (Melk) 1909, IV 1910, V 1911.

Dyck, Ant. van: Icones principum etc., numero centum. Antwerpen 1645.

Earlom, R., und Brydell, J.: Claude Lorrain's Liber Veritatis. London 1777, Neudr. im 19. Jahrhundert.

Ebe, G.: Spätrenaissance. Berlin 1886. — Architektonische Raumlehre. Dresden 1901.

Ebenstein, E.: Der Hofmaler Franz Luycx; in Jb. k. S. Wien XXVI, S. 182. Wien 1907.

Edwards, E.: Anecdotes of painters who have resided or been born in England. London 1808.

Ehrenberg, H.: Die Kunst am Hofe der Herzöge von Preußen. Berlin u. Leipzig 1899. — Die Renaissancedenkmäler in Jever; in R. Kw. XXII, S. 195. Berlin u. Stuttgart 1899. — Anton Möller, der Maler von Danzig; in M. Kw. XI, S. 181. Leipzig 1918.

Eisenmann, O.: Caravaggio und Ribera; in Dohmes „Kunst und Künstler", Bd. III, Heft 78 u. 79. Leipzig 1870.

Eisler, M.: Die Geschichte eines holländischen Stadtbildes (Haarlem). Haag 1914. — Der Raum bei Jan Vermeer; im Jb. des Allerhöchst. Kaiserhauses XXXIII, S. 213. Wien 1916. — Rembrandt als Landschafter. München 1918.

Eliasberg, A.: Russische Kunst. Ein Beitrag zur Charakteristik des Russentums. 2. Aufl. München 1915.

Eméric-David, T. B.: Histoire de la sculpture française (herausg. von Paul Lacroix). Paris 1872.

Erasmus, G. C.: Seulenbuch. Nürnberg 1666.

Erasmus, K.: Roelant Savery. Halle 1908.

Erman, A.: Deutsche Medailleure des XVI. und XVII. Jahrhunderts. Berlin 1884.

Escher, K.: Barock und Klassizismus in Rom. Leipzig (1910). — Die sizilische Villa bei Übergang vom Barock zum Klassizismus; in M. Kw. IX, S. 1. Leipzig 1916.

Ewerbeck, F.: Die Renaissance in Belgien und Holland, unter Mitwirkung von A. Neumeister, H. Leew und E. Mouris. Leipzig 1891.

Eyriès, G., und Perret, P.: Les châteaux historiques de la France. Paris 1882.

Falke, J. von: Der Garten. Seine Kunst und Kunstgeschichte. Stuttgart 1884.

Falke, O. von: Deutsche Porzellanfiguren. Berlin 1919.

Feilchenfeld, F. W.: Die Meisterwerke der Baukunst in Portugal. Wien u. Leipzig 1908.

Félibien des Avaux, A.: Entretiens sur les vies et les œuvres des plus excellens peintres. Paris 1666, 2. Aufl. 1685—88.

Fenaille, M.: État général des tapisseries de la manufacture des Gobelins. Paris 1904.

Fenaroli, St.: Dizionario degli Artisti Bresciani. Brescia 1877.

Fétis, E.: Les artistes Belges à l'étranger. Brüssel I, 1857, II, 1865.

Feulner, A.: Balthasar Neumanns Rotunde in Holzkirchen; in Z. f. Gesch. d. Architektur VI, S. 155. Heidelberg 1913. — Beiträge zu Tiepolos Tätigkeit in Würzburg; in M. Kw. VIII, S. 128. Leipzig 1915. — Ein ländlicher Baumeister der Rokokozeit in Franken; ebenda VIII, S. 329. Leipzig 1915. — Die Deutsche Plastik von 1650 bis 1800; in G. Biermanns „Deutsches Barock und Rokoko". Leipzig 1916.

Fidière, A.: Alexandre Roslin; in G. B. A. 1898, I, S. 45, 104. Paris 1898.

Fierens-Gevaert, A.: La peinture en Belgique. Les primitifs Flamands. I Brüssel 1908, II Brüssel 1909, III Brüssel 1910, IV Brüssel 1912. — La peinture en Belgique. I Brüssel 1918 usw.

Fischel, H.: Die kaiserlichen Schlösser im Marchfeld; in Z. d. K., N. F. II, S. 218. Leipzig 1891.

Fischer von Erlach, J. B.: Entwurff zu einer historischen Architektur. Wien 1721. Leipzig 1725.

Fletcher, W.: History of Painting in England. London 1838.

Floris, C.: Veelderley Veranderingen van grotessen en compartimenten etc. Antwerpen 1556.

Floris, J.: Compertementen. Antwerpen 1564. — Compertimentorum Genus. Antwerpen 1566. — Compertimenta. Antwerpen 1567.

Flörke, H.: Das Leben der niederländischen und deutschen Maler des Carel van Mander. Textabdruck, Übersetzung und Anmerkungen. I. II. München 1906.

Fogolari, G.: L'Accademia veneziana di pittura e scoltura del Settecento; in L'Arte XVI, S. 241, 364. Rom 1913.

Fontaine, A.: Les doctrines d'art en France, du Poussin à Diderot. Paris 1909.

Fontana, C.: Il tempio Vaticano etc. Rom 1696. — L'anfiteatro flavio etc. Haag 1725.

Foratti, A.: Carlo Francesco Dotti; in L'Arte XVI, S. 401. Rom 1913. — Paolo Veronese nelle ville del Veneto; in Rassegna d'Arte XIV, S. 62. Rom 1914.

Fornoni, E.: Michelangelo da Caravaggio. Conferenza. Bergamo 1907.

Forster, J. J.: Miniature Painters. London 1903.

Fournier-Sarlovèze: Lampi. Extrait de la Revue de L'Art. Paris 1900. — Les peintres de Stanislas-Auguste II, roi de Pologne. Paris 1907.

Francart, J.: Premier livre d'Architecture (inventions de portes). Brüssel 1617. — Cent Tablettes et d'Écussons d'Armes. Brüssel 1622.

Frankenburger, M.: Beiträge zur Geschichte Wenzel Jamnitzers. Straßburg 1901.

Frankl, P.: Die Entwickelungsphasen der neueren Baukunst. Berlin 1914.

Fraschetti, St.: Il Bernini. Mailand 1900.

Frauberger, H.: Über Bau und Ausschmückung alter Synagogen; in Mitteil. zur Erforsch. jüdischer Kunstdenkmäler II. Frankfurt a. M. 1901.

Freise, K.: Bathsebabilder von Rembrandt und Lastman; in M. Kw. II, S. 302. Leipzig 1909. — Pieter Lastman, sein Leben und seine Kunst. Leipzig 1911.

Frey, K.: Zur Baugeschichte von S. Peter; in Jb. Pr. K. XXXIII, Beiheft, S. 1. Berlin 1912.

Friedländer, W.; Nicolas Poussin. München 1914. — Nicolas Poussin als Zeichner; in Z. d. K., N. F. XXV, S. 313. Leipzig 1914.

Frimmel, Th. von: Karl Andreas Ruthart; in R. Kw. IX, S. 129 (vgl. X, S. 159, XII, S. 101). Berlin und Stuttgart 1887, 1888, 1889. — Kleine Galeriestudien. I Bamberg 1891; II Wien 1894; III Berlin u. Leipzig 1898—99.

Fritsch, K. E. O.: Denkmäler deutscher Renaissance. Berlin 1880—91. — Der Kirchenbau des Protestantismus. Berlin 1893.

Fromentin, E.: Les maitres d'autrefois, 4. Aufl. Paris 1882.

Fuchs, W.: Die Abteikirche zu Neresheim und die Kunst Balthasar Neumanns (Diss.). Stuttgart 1914. — Die Deutschmeister-Schloßkirche zu Mergentheim; in M. Kw. X, S. 200. Leipzig 1917. — Die historische Entwicklung der Massengliederung deutscher Barockpaläste; ebenda XII, S. 39. Leipzig 1919.

Furcy-Raynaud: Inventaire des Sculptures du XVIII. siècle exécutées pour la Direction des Bâtiments du Roi. Paris 1911.

Furttenbach, J.: Architectura civilis. Ulm 1628. — Architectura privata. Augsburg 1662. — Mannhafter Kunstspiegel. Augsburg 1663.

Gabillot, C.: Hubert Robert et son temps. Paris 1895. — Les trois Drouais; in G. B. A. 1905, II, S. 177, 288, 384; 1906, I, S. 155, 246. Paris 1905 bis 1906.

Gailly de Taurines, C.: B. Cellini à Paris. Paris 1908.

Galland, G.: Die Renaissance in Holland. Berlin 1882. — Geschichte der holländischen Baukunst und Bildnerei im Zeitalter der Renaissance, der nationalen Blüte und des Klassizismus. Frankfurt a. M. 1890.

Garner, T.: The domestic Architecture of England during the Tudor Period. London 1908.

Gazier, G.: Les peintres Philippe et Jean-Bapt. de Champaigne. Paris 1893. — G. Courbet. Besançon 1907.

Geiger, B.: Alessandro Magnasco. Berlin 1914.

Geisenheimer, H.: Beiträge zur Geschichte des Niederländischen Kunsthandels in der zweiten Hälfte des XVII. Jahrhunderts; in Jb. Pr. K. XXXII, S. 34. Berlin 1911.

Genevay, A.: Le style Louis XIV, Charles Le Brun décorateur. Paris 1886.

Gensel, W.: Velazquez; in „Klassiker der Kunst", 2. Aufl. Berlin 1908.

Gerola, G.: L'arte Veneta a Creta. Rom 1906.

Gerspach, E.: La manufacture nationale des Gobelins. Paris (1892).

Gerstenberg, K.: Deutsche Sondergotik. München 1913.

Gestoso y Perez, J.: Pedro Millan. Sevilla 1885.

Geymüller, H. von: Raffaello Sanzio, studiato come architetto. Mailand 1884. — Les Ducerceau. Paris und London 1887. — Die Baukunst der Renaissance in Frankreich; in Durms Handbuch der Architektur. Stuttgart, I 1898, II 1901. — Michelangelo als Architekt und Dekorateur; in „Die Architektur der Renaissance in Toskana". München 1904.

Gheltof, G. M. Urbani de: Tiepolo e la sua famiglia. Venedig 1879.

Giesecke, A.: Giovanni Battista Piranesi. Leipzig 1911.

Glück, G.: Jugendwerke von Rubens; im Jb. des Allerhöchsten Kaiserhauses XXXIII, S. 1. Wien 1916. — Pieter Brueghels d. Ä. Gemälde im kunsthistor. Hofmuseum in Wien. Brüssel 1910.

Glück, H.: Östlicher Kuppelbau, Renaissance und Sankt Peter; in M. Kw. XII, S. 153. Leipzig 1919.

Goeler von Ravensburg, Fr. Frhr.: Rubens und die Antike. Jena 1882.

Goldmann, R., s. Sturm.

Goethe, J. W. von: Ruysdael als Dichter (in Erich Schmidts sechsbänd. Ausgabe VI, S. 415). Leipzig 1909.

Goldschmidt, F.: Pontormo, Rosso und Bronzino. Leipzig 1911. — Die italienischen Bronzen der Renaissance und des Barock. Berlin 1914.

Gomez, F.: Historia de la escultura en España. Madrid 1885.

Goncourt, E. de: Catalogue raisonné de l'œuvre etc. de Watteau. Paris 1875.

Goncourt, E. und J. de: L'art au XVIII. siècle. 3. Aufl. I, II. Paris 1880, 1882.

Gonse, L.: L'œuvre de Rembrandt; in G. B. A. 1885, II, S. 328 ff., 498 ff. Paris 1885. — Claude Mellan; ebenda 1888, I, S. 455; II, S. 177, 304. Paris 1888. — La sculpture française depuis le XIV. siècle. Paris 1895.

Gool, J. van: De nieuwe Schouwburg etc. I—III. 's Gravenhage 1718—21 (1750—51).

Gotch, J. A.: Early Renaissance Architecture in England. London 1901.

Gower, Lord R.: Die Schätze der großen Gemäldegalerien Englands. I—III. Leipzig 1884—86.

Grabar, J.: Zwei Jahrhunderte russischer Kunst; in Z. d. K., N. F. XVIII, S 58. Leipzig 1907. — Russische Kunstgeschichte, Bd. I—V. Moskau, seit 1911 (russisch).

Graef, P., und Kämmerer, L.: Die wichtigsten Baudenkmäler der Provinz Posen. Berlin 1909.

Graefe, F.: Jan Sanders van Hemessen. Leipzig 1909.

Graham, G.: Claude Lorrain (Portfolio monographs). London 1895.

Graham, M.: Memoirs of the Life of Nic. Poussin. London 1820.

Gramm, J.: Die ideale Landschaft. 2 Bde. Freiburg i. Br. 1914.

Granberg, O.: Pieter de Molijn. Stockholm 1883. Deutsch in der Z. d. K. XIX, S. 369. Leipzig 1884. — Allaert van Everdingen och hans „norska" Landskap. Stockholm 1902.

Graul, R.: Fünfzig Zeichnungen von Rembrandt. Leipzig 1906. — Bronze-Kleinplastik seit der Renaissance; in Sponsels Monographien des Kunstgewerbes. Leipzig o. J.

Grautoff, O.: Jean Baptiste Greuze; in „Kunst und Künstler" 1908, 12. — Die Gebrüder Le Nain; ebenda 1909, 12. — Nicolas Poussin, sein Werk und sein Leben. München 1914. — Quentin Varin, Nicolas Poussins erster Lehrer; in M. Kw. VIII, S. 274. Leipzig 1915. — Probleme der Antike und des Barocks im 17. Jahrhundert in Italien und in Frankreich; in Cicerone VII, S. 383. Leipzig 1915.

Greve, H. E.: De Bronnen van Carel van Mander; in Quellenstudien zur holl. Kunstgeschichte. Haag 1903.

Grisebach, A.: Das deutsche Rathaus der Renaissance. Berlin 1907.

Großmann, K.: Der Gemäldezyklus der Galerie der Maria von Medici von Peter Paul Rubens. Straßburg 1906.

Grotte, A.: Beiträge zur Entwickelung des Synagogenbaues. Berlin 1915. — Deutsche, böhmische und polnische Synagogentypen des 11.—19. Jahrhunderts. Berlin 1915. — Ostjüdische Sakralkunst und ihre Ausstrahlungen auf deutsches Gebiet; in M. Kw. XI, S. 35. Leipzig 1918.

Grünwald, A.: Florentiner Studien. Prag 1914.

Gruyer, G.: L'art ferrarais. I—II. Paris 1897.

Guarini, G.: Architettura civile. Turin 1737.

Guicciardini, L.: Descrittione di tutti i Paesi Bassi. Antwerpen 1567.

Guiffrey, J.: Ant. van Dyck, sa vie et son œuvre. Paris 1882. — Le sculpteur Claude Michel, dit Clodion; in G. B. A. 1892, II, S. 478; 1893, I, S. 164, 392. Paris 1892—93. — Les Dumonstier; in Revue de l'Art ancien et moderne. Paris 1905 bis 1906.

Guiffrey, J.: Les Caffieri, sculptures et fondeurs-ciseleurs. Paris 1871. — La tapisserie. Paris 1904. — Les Gobelins et Beauvais. Paris 1906.

Guiffrey, J., Müntz, E., Pinchart, A.: Histoire générale de la tapisserie. 3 Bde. Paris 1878—81.

Guillet de Saint-Georges: Biographien in den Mémoires inédits (Cl. Audran, Ch. Le Brun, Séb. Bourdon, Laurent de la Hire, Jacques Sarrazin, Eustache Le Sueur, Phil. de Champaigne, Michel Anguier, Ant. Bonzonnet Stella, Martin Desjardins). Paris o. J.

Guilmard, D.: Les maitres ornemanistes. Paris 1883.

Gurlitt, C.: Zur Baugeschichte Berlins; in K. Chr. XIX, S. 293, 311. Leipzig 1884. — Der Meister des Berliner Zeughauses; ebenda XIX, S. 21. Leipzig 1884. — Geschichte des Barockstils in Italien. Stuttgart 1887. — Geschichte des Barockstils und des Klassizismus in Belgien, Holland, Frankreich, England. Stuttgart 1888. — Geschichte des Barockstils und des Rokoko in Deutschland. Stuttgart 1889. — Andreas Schlüter. Berlin 1891. — Text zu Junghändels großem Tafelwerk „Die Baukunst in Spanien". Dresden 1899. — Die Baukunst Frankreichs (großes Tafelwerk). Dresden 1901. — Historische Städtebilder (Erfurt, Stendal, Würzburg). Berlin 1901—02. — Watteaus Handzeichnungen. Berlin 1909 ff. — Das französische Sittenbild des 18. Jahrhunderts im Kupferstich. Berlin 1913. — Warschauer Bauten aus der Zeit der sächsischen Könige. Berlin 1917.

Gutmann, E.: Das Großherzogliche Residenzschloß zu Karlsruhe. Heidelberg 1911.

Gyßling, W.: Anton Möller und seine Schule. Straßburg 1917.

Haack, Fr.: Tintoretto als Porträtmaler; in Z. d. K., N. F. VIII, S. 128. Leipzig 1896.

Haberditzl, F. M.: Die Lehrer des Rubens; im Jb. k. S. Wien XXVII, S. 159. Wien 1908. — Studien über Rubens; ebenda XXX, S. 257. Wien 1912. — Van Dyck; in Thiemes Künstlerlexikon X, S. 263. Leipzig 1914.

Habich, G.: Studien zur deutschen Renaissance-Medaille; im Jb. Pr. K. XXVII, S. 13, 30. Berlin 1906.

Habicht, V. C.: Joh. Zicks Tätigkeit in der Sala Terrena zu Würzburg; in M. Kw. V, S. 85. Leipzig 1912. — Die Herkunft der Kenntnisse Balthasar Neumanns auf dem Gebiete der Zivilbaukunst; in M. Kw. IX, S. 46. Leipzig 1916.

Hadeln, D., Frhr. von: Beiträge zur Tintorettoforschung; in Jb. Pr. K. XXXII, S. 25. Berlin 1911. — Wann ist Paolo Veronese geboren?; in K. Chr. XXII, Sp. 257. Leipzig 1911. — Damiano Mazza; in Z. d. K., N. F. XXIV, S. 249. Leipzig 1913. — Bassano und nicht Greco; in K. Chr. XXV, Sp. 553. Leipzig 1914. — Über die zweite Manier des Jacopo Bassano; in Jb. Pr. K. XXXV, S. 52. Berlin 1914. — Veronese und Zelotti; ebenda, S. 168. Berlin 1914.

Hadeln, D. von, Voß, H., und Bernath, M.: Archiv für Kunstgeschichte. Leipzig, seit 1913.

Haden, F. Seymour: L'œuvre gravé de Rembrandt. Paris 1880.

Haendcke, B.: Die schweizerische Malerei im 16. Jahrhundert. Aarau 1893. — Jos. Heintz, Hofmaler Kaiser Rudolfs II.; in Jb. k. S. Wien XV, S. 45. Wien 1894. — Studien zur Geschichte der spanischen Plastik. Straßburg 1900. — Matthias Rauchmüller; in R. Kw. XXV, S. 88. Berlin 1902. — Zur Geschichte der Plastik Schlesiens von 1550 bis 1720; in R. Kw. XXVI, S. 223. Berlin 1903. — Der Raucher von Frans Hals in Königsberg; in Z. d. K., N. F. XXI, S. 301. Leipzig 1910.

Hahr, A.: David von Krafft och den Ehrenstralska skolan. Upsala 1900. — Ehrenstrahl. Stockholm 1900. — Die Architektenfamilie Pahr. Straßburg 1908. — Arkitekturen under Gustav Vasa och hans söner. Skånsk Renässans; in Rombahl und Roosvals Svensk Konsthistoria, S. 184, 213, 312. Stockholm 1913.

Halm, Ph.: Die Künstlerfamilie der Asam. München 1896.

Hamilton, G.: Gallery of English Artists. London und Paris 1839.

Hammer, H.: Die Entwickelung der barocken Deckenmalerei in Tirol. Straßburg 1912. — Andrea Pozzos frühestes Freskenwerk; in M. Kw. X, S. 114. Leipzig 1917.

Hampe, Th.: Altarwerke in Dänemark; Z. d. K., N. F. VIII, S. 55. Leipzig 1897.

Hänel, E.: Spätgotik und Renaissance. Stuttgart 1899. — Lorenzo Mattielli; in Z. d. K., N. F. XI, S. 106, 121, Leipzig 1900.

Hannover, E.: Ant. Watteau, aus dem Dänischen von Alice Hannover. Berlin 1888.

Hardenberg, K., Graf von: Joh. Chr. Fiedler. Darmstadt 1919.

Hartley, C. G., s. Calvaert.

Hartmann, H.: Johann Conrad Schlaun (Diss.). Münster 1909.

Hartmann, K. O.: Die Baukunst in ihrer Entwickelung von der Vorzeit bis zur Gegenwart. I, II, III. Leipzig o. J.

Haupt, A.: Die Baukunst der Renaissance in Portugal. Frankfurt a. M., I 1890, II 1895. — Lissabon und Cintra; in „Berühmte Kunststätten", Bd. 62. Leipzig 1913.

Hausenstein, W.: Rokoko; in „Klassische Illustratoren". München 1912. — Vom Geist des Barock. München 1920. — Hundertfünfzig Jahre deutscher Kunst (1650—18 0). Berlin 1920.

Hautecoeur, L.: Les arts à Naples aux XVIIIe siècle; im G. B. A. 1911, I (53), S. 395. Paris 1911, I.

Hauttmann, M.: Der kurbayerische Hofbaumeister Joseph Effner. Straßburg 1913.

Havard, H.: L'art et les artistes Hollandais, I—IV. Paris 1879—81. — Histoire de la Peinture Hollandaise. Paris 1882.

Haverkorn van Rijsewijk, P.: Rotterdamsche schilders; in Oud Holland VIII, S. 203; IX, S. 56; XI, S. 47; XII, S. 131. Amsterdam 1890. 1891, 1893, 1894. — Simon Jacobsz de Vlieger; ebenda IX, S. 221. Amsterdam 1891. — Pieter de Hooch etc.; ebenda X, S. 172. Amsterdam 1892. — Willem van de Velde de oude; ebenda XVI, S. 65; XX, S. 171, 225. Amsterdam 1898, 1902. — Jacob Koninck; ebenda XX, S. 9. Amsterdam 1902. — S. auch Bredius.

Hedicke, R.: Jacques Dubroeucq von Mons. Straßburg 1904. — Beiträge zur niederländischen Kunstgeschichte; in R. Kw. XXXII, S. 436. Berlin 1909. — Neue Dubroeucqstudien; ebenda XXXII, S. 436. Berlin 1909. — Begriff und Wesen des Barock; ebenda XXXIV, S. 17. Berlin 1911. — Neue Dubroeucqstudien; ebenda XXXV, 1912, S. 402. Berlin 1912. — Cornelis Floris. Berlin 1913.

Heidrich, E.: Vlämische Malerei. Jena 1913.

Helbig, J.: Histoire de la peinture du pays de Liège. Lüttich 1873, 3. Aufl. 1903. — L'art mosan I. Brüssel 1906.

Hempel, E.: Carlo Rainaldi (Diss.). München 1919.

Hermanin, Fed.: Über einige Bilder des neapolitanischen Malers Cavallino; in M. Kw. IV, S. 183. Leipzig 1911

Hervey, Mary: Notes on a Tudor Painter; in Burl. M. XVI, S. 71, S. 146. London 1910.

Hettner, H.: Der Zwinger zu Dresden. Leipzig 1874. — Italienische Studien. Braunschweig 1879.

Hieber, H.: Joh. Adam Seupel, ein deutscher Bildnisstecher im Zeitalter des Barocks. Straßburg 1907.

Hildebrand, A.: Das Problem der Form in der bildenden Kunst. Straßburg 1893.

Hildebrandt, E.: Werke und Schriften des Bildhauers E. M. Falconet. Straßburg 1909. — Die Malerei und Plastik des 18. Jahrhunderts in Frankreich, Deutschland und England; 1. Buch: Frankreich; in F. Burgers Handbuch der Kunstwissenschaft. Berlin-Neubabelsberg, seit 1913.

Hirsch, F.: Das Bruchsaler Schloß. Heidelberg 1906. — Das sogen. Skizzenbuch Balthasar Neumanns; im Beiheft 8 der Z. für Geschichte der Architektur. Heidelberg 1912.

Hirschmann, O.: Karel van Manders Haarlemer Akademie; in M. Kw. XI, S. 23. Leipzig 1918.

Hoffmann, J.: Baukunst und dekorative Skulptur der Renaissance in Deutschland. Stuttgart 1909.

Hofmann, F. H.: Die Kunst am Hofe der Markgrafen von Brandenburg. Straßburg 1901.

Hofmann, W.: Simon Benedikt Faistenberger. Berlin 1914.

Hofstede de Groot, C.: Proeve van un kritische beschrijving van het werk van Pieter de Hooch; in Oud Holland X, S. 178. Amsterdam 1892. — Judith Leyster; in Jb. Pr. K. XIV, S. 190, 232. Berlin 1893. — Arnold Houbraken und seine „Groote Schouburgh" (in „Quellenschriften zur holländ. Kunstgesch."). Haag 1893. — Die Entlehnungen Rembrandts; in Jb. Pr. K. XV, S. 175. Berlin 1894. — De wetenschappenlijke Resultaten van de Tentoonstelling van Oude Kunst te Utrecht 1894; in Oud Holland XIII, S. 34. Amsterdam 1895. — Die Urkunden über Rembrandt. Haag 1906. — Beschreibendes und kritisches Verzeichnis der Werke der hervorragendsten holländischen Maler des 17. Jahrhunderts; I. Steen, Metsu, Dou, P. de Hooch, C. Fabritius, J. Vermeer; II. Alb. Cuyp, Ph. Wouwerman; III. Hals, Ostade, Brouwer; IV. Ruisdael, Hobbema, Adr. van de Velde, Potter; V. Terborch, Netscher, Schalcken, Slingeland, E. van der Neer; VI. Rembrandt, N. Maes; VII. W. van de Velde, van de Capelle, Bakhuyzen, A. van der Neer. Eßlingen und Paris 1907—18. — Jan Vermeer van Delft und Karel Fabritius (Photogravüren nach ihren bekannten Gemälden). Leipzig (1908). — Meiningsverschillen omtrent Werken van Rembrandt: in Oud Holland XXX, S. 65 u. 174; XXXI, S. 66. Amsterdam 1912, 1913. — Plaatseljike ontwikkeling van onze 17de eeuwsche schilderschool (in den Schriften der Hist. Gesellschaft zu Utrecht). Utrecht o. J. — S. auch Bode, Lippmann.

Holmes, R., Sir: The English Miniature Painters; in Burl. M. VIII, S. 229, 316; IX, S. 22, 109, 216. London 1905—06.

Hoogstraten, S. van: Inleyding van de hooge school der schilderkonst. Rotterdam 1678.

Hörschelmann, E.: Rosalba Carriera. Leipzig 1908.

Houbraken, A.: De groote Schouburgh der Nederlandsche Konstschilders en Schilderessen I—III. Amsterdam 1718—21. Deutsch von A. v. Wurzbach in „Quellenschriften für Kunstgeschichte" XIV. Wien 1880.

Hourticq, L.: Geschichte der Kunst in Frankreich; deutsch von G. Teissèdre. Stuttgart 1912.

Huchard, A.: Notices sur Pierre Mignard et sa famille; in G. B. A. 1861, S. 282—290; 1872, II, S. 446. Paris 1861 u. 1872.

Humbert, E.: J.-Ét. Liotard; in G. B. A. 1889, I, S. 89, 292. Paris 1889.

Humbert, E., Revilliod, A., und Tilanus, J. W. R.: La vie et les œuvres de J.-É. Liotard. Amsterdam 1897.

Hymans, H.: Histoire de la gravure dans l'école de Rubens. Brüssel 1879. — C. van Mander. Traduction, Notes et Commentaire. Paris I 1884, II 1885. — Quentin Matsys; in G. B. A. 1888, I, S. 5; II, S. 193. Paris 1888. — Quelques notes sur Antoine van Dyck (Extrait du Bulletin de l'Académie Royale). Antwerpen 1899. — Note sur le séjour de van Dyck en Italie (ebenda). Antwerpen 1905. — Brüssel; in „Berühmte Kunststätten", Bd. 50. Leipzig 1910.

Ilg, A.; Leben und Wirken des Wiener Architekten Johann Lukas von Hildebrand; in d. Mitteilungen d. k. k. Österr. Museums, N. F. VIII, S. 379. Wien 1893. — Das Palais Kinsky auf der Freiung in Wien. Wien 1894. — Leben und Wirken Johann Bernhard Fischers von Erlach. Wien 1895. — Die Fischer von Erlach. Wien 1905.

Immerzeel, C.: De levens en werken der vlaamsche en hollandsche Kunstschilders. Amsterdam 1842—43. S. Kramm.

Jal, A.: Dictionnaire critique de biographie et d'histoire. 2. Aufl. Paris 1872.

Janitschek, H.: Die Malerschule von Bologna; in Dohmes „Kunst und Künstler" III, Heft 75, 76, 77. Leipzig 1879. — Geschichte der deutschen Malerei. Berlin 1890.

Jantzen, H.: Das niederländische Architekturbild. Leipzig 1910.

Jardin, N. H.: Plans, coupées et élévations etc. Kopenhagen 1765.

Jensen, C. A.: Danmarks Snedkere og Billedsnidere i Tiden 1536—1660. Kopenhagen 1911.

Jessen, P.: Das Ornamentwerk des Daniel Marot; 264 Lichtdrucktafeln. Berlin 1892. — Farbige Entwürfe für dekorative Malereien aus der Zeit des Rokoko. Berlin 1893. — Das Ornament des Rokoko und seine Vorstufen. Berlin 1894.

Johann Georg, Herzog zu Sachsen: Ruthenische Holzkirchen; in M. Kw. VIII, S. 393. Leipzig 1915. — Einige kunsthistorische Eindrücke in Polen. Sonderdrucke aus der Zeitschrift „Hochland". Kempten 1915 und 1916. — Kunst und Kunstforschung im slavischen Osten. Köln 1919.

Jonghe, Johanna de: Die holländische Landschaftsmalerei. Aus dem Holländischen übersetzt von D. H. F. M. Jettes. Berlin 1905.

Josef, D.: Geschichte der Baukunst I, II, III, 1, 2. Leipzig (1902—09). — Geschichte der Architektur Italiens. Leipzig 1907.

Josz, V.: A. Watteau. Paris 1904.

Jouin, H.: Antoine Coysevox. Paris 1883. — Le peintre Le Brun. Paris 1891. — Jacques Saly, sculpteur du roi de Danemark; in G. B. A. 1895, I, S. 497. Paris 1895. — Charles Le Brun et les Arts sous Louis XIV. Paris 1909.

Junghändel, M.: Die Baukunst in Spanien; Tafelwerk mit Text von Gurlitt. Dresden 1899.

Junius, Fr.: De Pictura Veterum Libri tres. Amsterdam 1637. Dasselbe Rotterdam 1694.

Junius, W.: Spätgotische sächsische Schnitzaltäre und ihre Meister. Dresden 1914.

Justi, K.: Rubens und der Kardinal-Infant Ferdinand; in Z. b. K. XV, S. 225, 261. Leipzig 1880. — Murillo; ebenda, N. F. II, S. 153, 261; III, S. 32, 121, 154. Leipzig 1891—92. — Die Kathedrale von Granada und ihre Baumeister; in Z. chr. K. IX, S. 193, 233. Düsseldorf 1896. — Domenico Theotocopuli von Kreta; in Z. b. K., N. F. VIII, S. 177, 257; IX, S. 213. Leipzig 1897—98. — Diego Velazquez und sein Jahrhundert. Bonn, 1. Aufl. 1888, 2. Aufl. 1903 (darin I, S. 269—275 über Ribera). — Miscellaneen aus drei Jahrhunderten spanischen Kunstlebens, I, II. Berlin 1908. — Zur spanischen Kunstgeschichte; in Baedekers „Spanien und Portugal", 4. Aufl. Leipzig 1912. — Zurbarán und kein Ende; in Z. b. K. XXIII, S. 25. Leipzig 1912.

Kahn, G.: H. Fragonard. Berlin 1909.

Kallab, W.: Caravaggio; in Jb. k. S. Wien XXVI, S. 272. Wien u. Leipzig 1906.

Kämmerer, L.: Peter v. d. Rennen und Andreas Schlüter; in M. Kw. IV, S. 1. Leipzig 1911. — S. auch Graef.

Kassirer, K.: Die ästhetischen Hauptbegriffe der französischen Kunsttheoretiker von 1650 bis 1780. Berliner Dissertation 1909.

Kaßmann, R.: Architektur nach antiquitetischer Lehre. Köln 1633. Neuauflagen 1644, 1659.

Kautzsch, R.: Dieboldt Lauber. Leipzig 1895.

Kehrer, H.: Die Kunst des Greco. München 1914; 3. Aufl. 1920. — Über Artus Quellinus d. J. in „Der Belfried" II, S. 127. Leipzig 1917. — Francisco Zurbarán. München 1918. — Rubens. München (1919). — Velazquez. München (1920). — Über Rubens' Auferstehungsaltar in Z. b. K., N. F. XXXI, S. 157. Leipzig 1920.

Keller, J.: Balthasar Neumann. Würzburg 1896.

Kempff, R.: Alt-Rotenburg. Frankfurt a. M. 1900.

Kerckering, Engelbert, Frhr. von zur Borg, und Klapheck, Richard: Alt Westfalen. Die Bauentwicklung Westfalens seit der Renaissance. Mit 410 Abbildungen. Stuttgart 1913.

Klaiber, H.: Balthasar Neumanns Bautätigkeit in Ellwangen; in M. Kw. VI, S. 111. Leipzig 1913.

Klapheck, R.: Die Baukunst am Niederrhein (vom Mittelalter bis zum Ausgang des 17. Jahrhunderts). Düsseldorf 1915/16.

Klemm, A.: Württembergische Baumeister und Bildhauer bis ums Jahr 1750 (Sonderdruck). Stuttgart 1882.

Klinger, M.: Malerei und Zeichnung. 2. Aufl. Leipzig 1895.

Klopfer, P.: Von Palladio bis Schinkel. Eßlingen 1911.

Kloeppel, C.: Fridericianischer Barock. Leipzig 1908.

Knackfuß, H.: Velazquez (in Knackfuß' Künstlermonographien). 4. Aufl. Bielefeld u. Leipzig 1900. — Murillo (ebenda). 6. Aufl. Bielefeld u. Leipzig 1904.

Knapp, Fr.: Die italienische Plastik vom 15.—18. Jahrh.; in L. Justis Geschichte der Kunst. Berlin 1900.

Köbke, P.: De Danske Kirkebygninger. 2. Aufl. Kopenhagen 1908.

Koch, J., und Seitz, F.: Das Heidelberger Schloß. Heidelberg 1891.

Kohte, J.: Ein Werk Schlüters in Warschau; im Zentralblatt der Bauverwaltung XXXVI, S. 477. Berlin 1916. — Zum Lebenswerk Schlüters; in Forschungen zur Brandenb. u. Preuß. Geschichte XXX, Sitzungsber. S. 11. München u. Leipz. 1917 — Zur Baugeschichte von Warschau; ebendort XXXI, Sitz. vom 20. März und 10. April. Berlin 1918.

Kornerup, J.: Fresko- og Kalkmalerien; in Kunstens Historie i Danmark redigeret af Karl Madsen; in der „Kunst" II, S. 1. Kopenhagen (1900).

Kramm, Chr.: De levens en werken der vlaamsche en hollandsche Kunstschilders (Fortsetzung von Immerzeel; s. d.). Amsterdam 1857—64.

Kreitmaier, J.: Zur Datierung und Geschichte des großen Jüngsten Gerichts von Rubens; in R. Kw. XL, S. 247. Berlin 1917.

Krohn, R.: Schenaus Leben und Wirken. Großschönau 1906.

[illegible] Leipzig 1912.
[illegible] Kunst [illegible]
[illegible] Kopenhagen 1907.
[illegible] Stockholm 1913.
[illegible] Baden. Heraus= [illegible] mit J. Durm, [illegible] IV, Freiburg i. B. [illegible] Tübingen 1901—04.
[illegible] Hessen, bearbeitet von [illegible] und G. Schäfer.
[illegible] Werkstatt des Diebold [illegible] Wien; im Kunst= [illegible] Wien 1914.
[illegible] Riccis Arbeiten für [illegible] VIII, S. 390. Leipzig 1915. — [illegible] Tiepolos Decke des „Merito" im [illegible] Florenz; in M. f. Kw. IX, S. 170. [illegible] Poggios Fresken in Mon= [illegible] X, S. 385. Leipzig 1917.
[illegible] von Sandrart als Künstler. Straß= [illegible]
[illegible] La renaissance des arts à la cour de France. Paris, I 1850, II 1855.
[illegible] Die Holzarchitektur Braunschweigs; Z. d. K. [illegible] Leipzig 1885.
[illegible] Relation de ce qui c'est passé en l'établissement de l'Académie royale etc.; in Revue universelle des arts. Paris 1857. — XVIII. siècle. Paris I 1875, II 1878. — XVII. siècle. Lettres, sciences et arts: France 1590—1700. Paris 1882.
[illegible] La pittura Ferrarese. Ferrara 1856.
[illegible] La chapelle de S. José de Tolède et ses peintures du Greco; in G. B. A. 1906, II, S. 382. Paris 1906. — Velasquez. Paris 1906. — La Sculpture Espagnole. Paris 1908. — Alonso Cano; in M. f. Kw. II, S. 242. Leipzig 1909. — La sculpture espagnole. Paris 1909. — L'Art en Espagne au XVIIIe siècle; in G. B. A. LV, S. 333. Paris 1913.
Lagrange, L.: Pierre Puget. 2. Aufl. Paris 1868.
Lairesse, G. de: Het groot schilderboek I, II. Amsterdam 1707 (2. Aufl. 1712).
Lamborn, R. H.: Mexican Painting and Painters. Neuyork 1891.
Lami, St.: Dictionnaire des sculpteurs français sous le regne de Louis XIV; Paris 1906; dasselbe au XVIIIe siècle. Paris 1910. Additions 1911.
Lance, A.: Dictionnaire des architectes français. Paris 1873 ff.
Lange, J.: Die menschliche Gestalt in der Geschichte der Kunst usw.; herausgegeben von P. Köbke, übersetzt von M. Mann. Straßburg 1903.
Langewiesche, K. R.: Große Bürgerbauten. — Deutsche Burgen und feste Schlösser. Königstein im Taunus und Leipzig o. J.
Lanoë, G., usw.: Histoire de l'école française du paysage etc. Paris 1901.
Lanzi, L.: Storia Pittorica della Italia I—VI. Bassano 1809.
Lapauze, H.: Les pastels de M. Q. de la Tour. Paris o. J.
Laske, F.: Der ostasiatische Einfluß auf die Baukunst des Abendlandes im 18. Jahrhundert. Berlin 1909.
Laugier, M. A.: Essai sur l'architecture. Paris 1752.
Lauterbach, A.: Die Renaissance in Krakau. München 1911. — Der Stil Stanislaw August. Warschauer Klassizismus des 18. Jahrhunderts; in Z. b. K., N. F. XVII, S. 33. Leipzig 1917.
Law, E.: Van Dycks pictures at Windsor Castle. London 1899.
Lebrun, Madame L. E.: Souvenirs de ma vie. Paris 1835 (1837, 1869).
Lechevalier-Chevignard: Les styles français. Paris 1892.
Lecoy de la Marche, A.: L'Académie de France à Rome; in G. B. A. 1869—72, 12 Artikel; als Buch Paris 1874.
Lefort, P.: Murillo et ses élèves. Paris 1892. — La peinture Espagnole. Paris 1893.
Lehnert, G.: Das Porzellan. Bielefeld und Leipzig 1902.
Leitschuh, F.: Die Familie Preisler und Matthias Tuscher. Leipzig 1886. — G. B. Tiepolo. Würzburg 1896. — Das Wesen der modernen Landschaftsmalerei. Straßburg 1898.
Lemonnier, C.: Histoire des Beaux Arts en Belgique. Brüssel 1881, 2. Aufl. 1887. — Les peintres de la vie. Paris 1888.
Lemonnier, H.: L'art français au temps de Richelieu et Mazarin. Paris 1893. — L'art français au temps de Louis XIV. Paris 1911.
Lemuet, P.: Traité des cinq ordres d'architecture etc., traduit du Palladio etc. Paris 1623. — Manière de bastir pour toute sorte de personne. Paris 1647.
Lenoir, A.: Statistique monumentale de Paris. Paris 1861—75.
Lepautre, A.: Œuvres d'Architecture. Paris 1652.
Lépicié: Vie des premiers-peintres du Roy, I—II. Paris 1752. — Pierre Mignard; in den Mémoires inédits I, S. 86. Paris 1854.
Lepszy, L.: Krakau; in „Berühmte Kunststätten", Bd. 36. Leipzig 1906.
Lerius, Th. van, s. Rombouts.
Lespinasse, P.: L'art français et la Suède de 1637 à 1816. Paris 1913.
Lessing, O.: Schloß Ansbachs Barock- und Rokokodekorationen aus dem 18. Jahrhundert. Berlin 1892 ff.
Letarouilly, P.: Les édifices de Rome moderne. Paris 1840. — Le Vatican et la Basilique de St. Pierre de Rome, I—II. Paris 1882.
Levertin, O.: Roslin. Stockholm 1901. — Gustaf Lundberg. Stockholm 1903. — Callots Skizzenbuch; in Z. b. K., N. F. XV, S. 177. Leipzig 1904. — Jacques Callot. Minden i. W. 1911. — Callots Leben und Werke; in Z. b. K. XXIII, S. 35. Leipzig 1912.
Leyland, J.: Gardens old and new. London 1908.
Lichtenberg, G. C.: Erklärung der Hogarthschen Kupferstiche (mit den Kopien von Riepenhausen). Göttingen 1794—1831. Neue Ausgabe von Dr. Franz Kottenkamp. Stuttgart 1882.
Lichtwark, A.: Das Bildnis in Hamburg. I, II. Hamburg 1898. — Matthias Scheits. Hamburg 1899.
Ligtenberg, R.: Materialen voor een studie over de beeldhouwers de Nole; in Oud Holland XXXVI, S. 53. Amsterdam 1918.
Likatscheff, N. P.: Matériaux pour l'Histoire de l'Iconographie Russe. I. Paris u. Petersburg 1906—08.
Lilienfeld, K.: A. de Gelder; in „Quellenstudien zur holländischen Kunstgeschichte", herausgegeben von Corn. Hofstede de Groot, Bd. IV. Haag 1914.
Lindgren, G.: Svenska Kyrkor. Stockholm 1895.
Lippmann, F.: Kupferstiche und Holzschnitte alter Meister; Reichsdruckerei, I—X. Berlin 1889—99. — Der Kupferstich. 3. Aufl. Berlin 1905.
Lippmann, F., und Hofstede de Groot, C.: Zeichnungen von Rembrandt. Berlin 1900 ff.
Ljunggren, G.: Svenska Herregårdar. Lund 1853—61.
Locquin, J.: L'art français à la cour de Mecklenbourg au XVIII. siècle; in G. B. A. 1906, II, S. 301. Paris 1906. — La peinture d'histoire en France de 1747 à 1785. Paris 1913.
Loftie, W. J.: Inigo Jones and Wren etc. London 1893.
Loga, V. v.: Die spanische Plastik; in L. Justis Geschichte der Kunst. Berlin 1910. — Zur Zeitbestimmung einiger Werke des Velazquez; in Jb. Pr. K. XXXIV, S. 281. Berlin 1913. — Grecos Anfang; ebenda XXXV, S. 43. Berlin 1914. — S. auch Beruete.
Lohmeyer, K.: Fr. J. Stengel. Düsseldorf 1911. — Die Pläne Nic. de Pigages zur Karlsruher Residenz; in M. f. Kw. IV, S. 452. Leipzig 1911. — Briefe Rossis über den Durlacher Schloßbau; in Z. f. Gesch. d. Arch. VI, S. 215. Heidelberg 1913. — Barockarchitektur in Zweibrücken; in M. f. Kw. VI, S. 287. Leipzig 1913. —

Joh. Seiz, kurtrier. Hofarchitekt, 1717—1771. Heidelberg 1914. — Domenico Egidio Rossi und seine Schloßbauten in Deutschland; in R. Kw. XL, S. 247. Berlin 1917.

Lomazzo, G. P.: Trattato della pittura. Mailand 1584. — Idea del Tempio della Pittura. Mailand 1590.

Longhi, R.: Due opere di Caravaggio; in L'Arte XVI, S. 161. Rom 1913. — Piero dei Franceschi e lo Sviluppo della pittura veneziana; ebenda XVII, S. 198. Rom 1914.

Lorenzetti, G.: De la Giovinezza artistica di Jacopo Bassano; in L'Arte XIV, S. 198 u. 241. Rom 1911.

Lübke, W.: Rafaels Leben und Werke; als Text zu A. Gutbiers Rafaelwerk. Dresden 1882. — Geschichte der Renaissance in Deutschland, I, II. 2. Aufl. Stuttgart 1882. — Geschichte der Renaissance in Frankreich. 2. Aufl. Stuttgart 1885. — Die Holbeinbilder in Karlsruhe; in R. Kw. X, S. 372. Berlin u. Stuttgart 1887. — Geschichte der deutschen Kunst. Stuttgart 1890.

Lücke, H.: Die Kunstakademie. Sonderdruck aus Reins Enzyklopädischem Handbuch der Pädagogik, S. 231. Langensalza 1906. — Bemerkungen über Gemälde in Spanien; in A. v. Zahns Jahrbüchern für Kunstwissenschaft V, S. 221. Leipzig 1873. — Velazquez und Murillo; in Dohmes „Kunst und Künstler", Nr. 85, 86, 87. Leipzig 1880.

Lugt, F.: Wandelingen met Rembrandt in en om Amsterdam. Amsterdam 1915.

Lund, E. F. S.: Danske malede Porträter I—X (wird fortgesetzt). Kopenhagen 1895—1910.

Luthmer, F.: Das deutsche Wohnhaus der Renaissance; in „Die Baukunst" von R. Borrmann und R. Graul I. Berlin u. Stuttgart 1898.

Mackowsky, H.: Das Friedensforum zu Berlin nach den Plänen von G. W. v. Knobelsdorff; in Z. b. K., N. F. XXI, S. 15. Leipzig 1909.

Mackowsky, W.: Giov. Maria Nosseni und die Renaissance in Sachsen; in Gurlitts Beiträgen zur Bauwissenschaft. Berlin o. J.

Madrazo, D. P. de: Catálogo descriptivo y histórico del Museo del Prado de Madrid, I. Madrid 1872.

Madsen, K.: Kunstens Historie i Danmark. Darin: Malerkunst i det 17 Aarhundrede; Beilage zur Zeitschrift „Kunst". Kopenhagen, seit 1900.

Maeterlinck, L.: Le genre satirique dans la sculpture Flamande et Wallonne. Paris 1909.

Maffei, S.: Verona illustrata I, II. Verona 1739—41.

Magne, E.: Nicolas Poussin. Documents inédits. Brüssel und Paris 1914.

Magni, B.: Storia dell' arte italiana I—III. Rom 1902.

Malamani, V.: Rosalba Carriera; in Gallerie Nazionali Italiane IV, S. 27, 149. Rom 1899.

Malvasia, C.: Felsina Pittrice. Vite de' pittori Bolognesi. Bologna 1678. Neue Ausgabe Bologna 1841.

Mander, K. van: Het Schilder-Boeck. Haarlem 1604. Französisch von H. Hymans I—II. Paris 1884—85. Deutsch von Hanns Floerke I—II. München u. Leipzig 1906.

Manteuffel, K. Zoege v.: Joos van Craesbeeck; in Jb. Pr. K. XXXVII, S. 315. Berlin 1911. — Bilder David Ryckaerts d. J.; in „Mitteilungen aus den sächs. Kunstsammlungen" VI, S. 53. Dresden 1915.

Mantz, P.: Antoine Watteau. Paris 1892. — Largillière; in G. B. A. 1893, II, S. 89, 295. Paris 1893. — M. Nattier; ebenda 1894, II, S. 91. Paris 1894. — L. Tocqué; ebenda 1894, II, S. 454. Paris 1894. — La peinture française. Paris 1897.

Marcel, H.: Jean Siberechts (XVII. Jahrh.); in G. B. A. LIV, S. 366. Paris 1912.

Marcel, P.: La peinture française au debut du XVIII. siècle. Paris 1906.

Marchal, E.: La sculpture et les chefs-d'œuvre de l'orfèvrerie belges. Brüssel 1895.

Marchesi, P. L.: Memorie dei più insigni pittori, scultori ed architetti Domenicani I—II. Florenz 1845—1846, 4. Aufl. 1878.

Mariette, P. J.: Abécédario (Notes inédites etc.); in Archives de l'Art français I—VI. Paris 1851—60.

Marot, D.: Œuvres de Sr. Daniel Marot. Haag, um 1712. Neu in Faksimiledrucken herausgegeben von P. Jessen. Berlin 1892.

Marot, J.: Architecture française. 2. Aufl. Paris 1727.

Martin, J.: Architecture ou art de bien bastir de M. Vitruve, mis au français. Paris 1547.

Martin, W.: Het leven en de werken van Gerrit Dou. Leiden 1901. — Über den Geschmack des holländischen Publikums im 17. Jahrhundert usw.; in M. Kw. I, S. 727. Leipzig 1908. — Altholländische Malerei I—VIII. Leipzig 1913—14.

Martinez, J.: Discursos practicables del nobilísimo arte de la Pintura; herausgegeben von V. Carderera. Madrid 1866.

Marzo, G. di: Delle belle arti in Sicilia. Palermo I 1858, II 1859, III 1862.

Matejček, A.: Norbert Grund; in Kg. Jb. Z. K. VIII, Beiblatt, S. 19. Wien 1914.

Mauceri, E.: Giacomo Serpotta; in L'Arte IV, S. 77, 162. Rom 1901. — Novelli, il Monrealese; in M. Kw. II, S. 379. Leipzig 1909.

Mauclair, C.: Watteau. Paris 1906. — Rodin. Paris (1901).

Mauclair, C., und Marcel, H.: J. B. Greuze. Paris (1909).

May, E. v.: Hans Blum von Lohr. Straßburg 1910.

Mayer, Anton: Der Maler M. J. Schmidt (Kremser Schmidt). Wien 1879. — Georg Raphael Donner. Wien und Leipzig 1907. — Das Leben und die Werke der Brüder Matth. und Paul Brill. Leipzig 1910.

Mayer, Aug. L.: Jusepe de Ribera. Leipzig 1908. — Der Racionero Alonso Cano und die Kunst von Granda; in Jb. Pr. K. XXXI, S. 1. Berlin 1910. — Juan de Ruelas; in M. Kw. IV, S. 51. Leipzig 1911. — Velazquez; ebenda, S. 176. Leipzig 1911. — El Greco in Toledo; in Z. b. K., N. F. XXII, S. 77. Leipzig 1911. — El Greco. München 1911. — Murillo. Stuttgart 1912. — Ein unbekanntes Spätwerk des Velazquez; in Z. b. K., N. F. XXIV, S. 40. Leipzig 1913. — Geschichte der spanischen Malerei I, II. Leipzig 1913. — Kleine Velazquezstudien. München 1913. — Zur Chronologie der Gemälde des Velazquez; in K. Chr. XXV, S. 261. Leipzig 1914. — Greco und Bassano; in M. Kw. VII, S. 211. Leipzig 1914. — Über einige dem Velazquez mit Unrecht zugeschriebene Stilleben und Genrebilder; ebenda VIII, S. 124. Leipzig 1915. — Zur Entwickelungsgeschichte der christlichen Plastik in Spanien; in Z. b. K., N. F. XXVI, S. 129. Leipzig 1915.

Mazerolle, F.: Les grands médailleurs français; in G. B. A. 1892, II, S. 312. Paris 1892.

Meaume, E.: Recherches sur la vie et les ouvrages de J. Callot, I—II. Paris 1860.

Meier, P. J., und Steinacker, K.: Die Bau- und Kunstdenkmäler der Stadt Braunschweig. Braunschweig 1906.

Meier-Graefe, J.: William Hogarth; in „Klassische Illustratoren", II. München u. Leipzig 1908. — Spanische Reise. Berlin 1910.

Meijer jun., D. C.: De Amsterdamsche Schutterstukken etc.; in Oud Holland III, S. 108; IV, S. 198, 225. Amsterdam 1885—86.

Meißner, F. H.: Tiepolo. Bielefeld u. Leipzig 1897. — Veronese. Bielefeld u. Leipzig 1897.

Meissonier, J. E.: Recueil de ses œuvres. Paris 1888.

Meldahl, F.: Denkmäler der Renaissance in Dänemark. Berlin 1888. — Die Frederikskirche zu Kopenhagen. Kopenhagen 1897.

Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie royale etc. par L. Dussieux, E. Soulié, Ph. de Chennevières, P. Mantz, A. de Montaiglon, I—II. Paris 1854.

Menotti, M.: Van Dyck a Genova; in Arch. st. A. III, S. 281, 300, 342. Rom 1897.

Merlo, J. J.: Kunst und Künstler in Köln. Köln 1850; 2. Aufl. von E. Firmenich-Richartz, Köln 1895. — Anton Woensam von Worms. Leipzig 1864.

Merson, O.: La peinture française au XVII. et au XVIII. siècles. 2. Aufl. Paris o. J. — Charles le Brun au Vaux-le-Vicomte et à la manufacture des meubles de la couronne; in G. B. A. 1895, I, S. 89, 399; II, S. 5. Paris 1895.

Meusel, J. G.: Teutsches Künstlerlexikon. Lemgo 1778.

Meyer, Chr.: Die Selbstbiographie des Elias Holl. Augsburg 1873.

Meyer, J.: Bern. Belotto; in Meyers Allg. Künstlerlexikon III, S. 43. Leipzig 1885.

Meyer, J., und Unger, F. W.: Michelangelo Amerigi Caravaggio; in Meyers Allg. Künstlerlexikon I, S. 613. Leipzig 1872.

Meyer, R.: Die beiden Canaletti. Dresden 1878.

Michael, W., Die Anfänge der englischen Porträtmalerei; in Z. b. K., N. F. XV, S. 83. Leipzig 1904.

Michel, A.: François Boucher. Paris 1886. — Histoire de l'art, Bd. IV. Paris 1909, 1911; Bd. V 1912, 1913.

Michel, Em.: Hobbema et les paysagistes de son temps. Paris (1890). — Gérard Terburg (Ter Borch). Paris (1890). — Les Brueghel. Paris o. J. (1892). — Les Cuyp; in G. B. A. 1892, I, S. 5, 82, 225. Paris 1892. — Les van de Velde. Paris (1892). — Rembrandt, sa vie etc. Paris 1893. — Velazquez; in Revue des Deux Mondes. Paris 1894. — Louis Français; in G. B. A. 1897, II, S. 454. — J. Fr. Millet. Paris 1895. — P. P. Rubens, sa vie etc. Paris 1900.

Michiels, A.: Histoire de la peinture flamande I—X. 2. Aufl. Paris u. Brüssel 1865. — Van Dyck et ses élèves. Paris 1881.

Middleton, C. H.: A descriptive catalogue of the etched work of Rembrandt van Rhyn. London 1878.

Mitidieri, C.: Mattia Preti; in L'Arte XVI, S. 428. Rom 1913.

Modern, H.: G. B. Tiepolo. Wien 1902.

Moes, E. W.: Gerard Terborch en zijne Familie; in Oud Holland V, S. 145. Amsterdam 1886. — Pieter van Laer; ebenda XII, S. 95. Amsterdam 1894. — Frans Hals; Heliogravures etc. Haarlem 1908. — S. auch Bredius.

Mollet, Cl.: Theatre des plantes et jardinages. Paris 1652.

Molmenti, P.: La villa Valmarana. Venedig 1880. — Il Carpaccio e il Tiepolo. Turin 1885. — Acqueforti dei Tiepolo. Venedig 1896. — G. B. Tiepolo. Mailand 1909.

Montaiglon, A. de: Mémoires pour servir à l'histoire de l'académie royale I—II. Paris 1853. — Jean Goujon; in G. B. A. 1884, 1885. — S. auch Mémoires inédits.

Montfaucon, B. de: Les monuments de la monarchie française. Bd. I—V. Paris 1729—76.

Montz, P.: Boucher. Paris 1880.

Monville, l'abbé de: La vie de Pierre Mignard. Paris 1731.

Moreau-Nélaton, E.: Les Clouet. Paris 1908. — Les frères Dumonstier. Paris 1908.

Moret, A., s. Beruete.

Morgan, Lady: The Life and Times of Salvator Rosa. London 1824.

Moschetti, A.: Dell' influsso del Marino sulla formasione artistica di Nicola Poussin. Rom 1913.

Moureau, A.: Antonio Canale. Paris 1894.

Muchall-Viebrück, Th.: Dominicus Zimmermann. Dillingen 1912. — Alabasterreliefs von Wil van den Broeck; in M. Kw. XII, S. 57. Leipzig 1919.

Muller, S.: Schilders-Vereenigingen te Utrecht. Utrecht 1880. — De Utrechtsche Beeldhouwers Colyn de Nole; in Oud Holland XXV, S. 1. Amsterdam 1907.

Müller, G. O.: Vergessene und halbvergessene Dresdener Künstler des vorigen Jahrhunderts. Dresden 1895.

Müller, S.: Nordens Billedkunst. Kopenhagen 1906.

Müntz, E.: La Tapisserie. Paris (Quantin) o. J. — Histoire de l'art pendant la Renaissance. Paris I 1889, II 1891, III 1895.

Muratori, L. A.: Novus thesaurus veterum inscriptionum I—IV. Mailand 1739—42.

Muther, R.: A. Graff. Leipzig 1881. — Geschichte der englischen Malerei. Berlin 1907. — Rembrandt, ein Künstlerleben. Berlin 1904. — Geschichte der Malerei, I—III. Leipzig 1909.

Muthesius, H.: Die neuere kirchliche Baukunst in England. Berlin 1901.

Naquet, F.: Fragonard. Paris 1890.

Nasse, H.: Jacques Callot. Leipzig o. J. (um 1909).

Neeffs, E.: Histoire de la peinture et de la sculpture à Malines, I—II. Gent 1876.

Neudörfer, J.: Nachrichten von Künstlern und Werkleuten. Nürnberg 1547. Herausgegeben von G. W. K. Lochner. Wien 1875.

Neumann, C.: Rembrandt. Berlin u. Straßburg 1902; 2. Aufl. 1906. — Rembrandt und wir. (Rede.) Berlin u. Stuttgart 1906. — Aus Rembrandts Werkstatt. Heidelberg 1919.

Neuwirth, J.: Geschichte der bildenden Kunst in Böhmen; I. Prag 1893. — Die Stellung Wiens in der baugeschichtlichen Entwicklung Mitteleuropas. Wien 1903. — Die Klosterneuburger Architektenfrage; in Kg. Jb. Z. K. II, S. 21. Wien 1908. — Illustrierte Kunstgeschichte. 2 Bde. Berlin und München 1910 ff.

Niemann, G.: Palastbauten des Barockstils in Wien. Wien 1882 ff.

Nikolsky, W. A.: Peinture russe. St. Petersburg 1906.

Noack, F.: Urkundliches über Adam Elsheimer in Rom; in K. Chr., N. F. XXI, Sp. 513. Leipzig 1910.

Nolhac, P. de: F. H. Fragonard. Paris 1890. — Nattier peintres de mes dames filles de Louis XV; in G. B. A. 1895, I, S. 457; II, S. 33. Paris 1895. — La décoration à Versailles au XVIII. siècle; ebenda 1895, I, S. 265; II, S. 217; 1896, II, S. 36; 1897, I, S. 164; 1898, I, S. 63, 143. Paris 1895—98. — Les bosquets de Versailles; ebenda 1899, II, S. 265, 1900, I, S. 39, 283. Paris 1899—1900. — Les premiers sculpteurs de Versailles; ebenda 1899, I, S. 89. Paris 1899. — Le Versailles de Mansart; ebenda 1902, I, S. 5, 209, 398; II, S. 33. Paris 1902. — Nattier. Paris 1905. Verbesserte kleine Ausgabe 1910.

Notten, M. van: Rombout Verhulst Sculpteur 1624—1698. Sa vie et ses œuvres. Haag 1908.

Novitzkij, A. P.: Geschichte der russischen Kunst (russisch), I—II. Moskau 1903.

Noyes, A.: William Morris. London 1909.

Nyari, A.: Johann Kupetzky. Wien 1889.

Obreen, Fr. D. O.: Archief voor Nederlandsche Kunstgeschiedenis, I—VII. Rotterdam 1877—90.

Oechelhäuser, A. v.: Das Heidelberger Schloß. Heidelberg 1891.

Ohnesorge, K.: Wendel Dietterlin. Leipzig 1893.

Oldenbourg, R.: Thomas de Keysers Tätigkeit als Maler. Leipzig 1911. — Studien zu van Dyck; im Münchener Jahrbuch der bild. Kunst IX, S. 224. München 1914/15. — Jan Lys; in Jb. Pr. K. XXXV, S. 136. Berlin 1914. — Beiträge zu Cornelis Ketel; in M. Kw. VII, S. 179. Leipzig 1914. — Jan Boeckhorst und Rubens; ebenda XXXVI, S. 162. Berlin 1915. — Rubens in Italien; ebenda XXXVII, S. 262. Berlin 1916. — Rubens' Wanderjahre usw. München 1919.

Oppenord, G. M.: Recueil de ses œuvres. Ausgabe von Rouveyre. Paris (1888).

Orbaan, J. A. F.: Italie en de Nederlanden (Bril); in Oud Holland XXVIII, S. 204. Amsterdam 1910.

Ortwein, A., und andere: Deutsche Renaissance-Originalaufnahmen. Leipzig 1871—75. Neue Folge, von Scheffers. Leipzig 1876—88.

Osborn, M.: Berlin; in Seemanns „Berühmten Kunststätten“, Bd. 43. Leipzig 1909.

Österreichische Monarchie in Wort und Bild, Die. I, Wien 1886, XXIV (Schlußband), Wien 1902.

Oulmont, Ch.: Amédée Vanlo; in G. B. A. LIV, S. 139 u. 223. Paris 1912 II.

Ozzola, L.: Vita e opere di Salvator Rosa. Straßburg 1908. — Opere di Salvator Rosa a Vienna; in M. Kw. II, S. 361. Leipzig 1908. — L'œuvre di Salvator Rosa en France; in G. B. A. LIII, S. 277. Paris 1911.

Pacchioni, G.: Note sul Guercino; in L'Arte XIV, S. 29. Rom 1911.

Pacheco, Fr.: Arte de la Pintura. Sevilla 1649. Neue Ausgabe von Greg. Cruzada-Villaamil. Madrid 1866.

Palladio, A.: I quattro libri dell' architettura. Venedig 1578.

Palomino de Castro y Velasco, Don A.: Museo Pitorico e Escala optica. (Darin: Noticias, Elogios y vidas de los Pintores etc.) Madrid, I 1715, II—III 1724.

Palustre, L.: La renaissance en France. Paris, seit 1880. — L'architecture de la Renaissance. Paris 1892.

Paoletti, P.: Gerolamo Campagna; in Thiemes „Allg. Künstlerlexikon“ V, S. 445. Leipzig 1911.

Pascoli, L.: Vite de' pittori etc. che anno lavorato in Roma, morti 1641—1673. Rom 1730. — Vite de' pittori, scultori ed architetti moderni. Rom, I 1730, II 1736.

Passavant, J. D.: Die christliche Kunst in Spanien. Leipzig 1853. — Le Peintre-Graveur I—VI. Leipzig 1860—1864.

Passe, C. van der: Officina arcularia. Schrinswerckerswenckel. Boutique ménuiserie. Amsterdam 1642.

Passeri, G. B.: Vite de' pittori etc. che anno lavorato in Roma, morti dal 1641 fino al 1673. Rom 1772.

Pattison, Mrs. M. (Lady Dilke): The renaissance of Art in France. London 1879. — Claude Lorrain, sa vie et ses œuvres. Paris 1884.

Patzak, B.: Die Villa d'Este in Tivoli; in Z. b. K., N. F. XVII, S. 51 und 117. Leipzig 1906. — Die Renaissance- und Barockvilla in Italien. Leipzig III 1908, I 1912, II 1913.

Pauli, G.: Die Renaissance in Bremen. Leipzig 1890. — Venedig. Leipzig 1898. — Das Rathaus zu Bremen; in Borrmann u. Grauls „Baukunst“ I. Berlin und Leipzig o. J. — Die dekorativen Skulpturen der Renaissance am Bremer Rathause und ihre Vorbilder. Sonderdruck aus dem Jb. der Brem. Sammlgn. II. Bremen 1908. — Zeichnungen van Dycks in der Bremer Kunsthalle; in Z. b. K., N. F. XIX, S. 82. Leipzig 1908. — Die Handzeichnungen Rembrandts in der Kunsthalle zu Bremen; in Oud Holland XXIX, S. 129. Amsterdam 1911.

Paulson, G.: Skånes dekorativa Konst etc. Stockholm 1915.

Paulus, R. B. L.: Der Baumeister Henrico Zuccali am kurbayr. Hof zu München. Straßburg 1912. — Der Bildnismaler George des Marées. München 1913.

Pazaurek, G.: Carl Screta. Prag 1889.

Peltzer, R. A.: Der Hofmaler Hans v. Aachen, seine Schule und seine Zeit; in Jb. d. Allerh. Kaiserhauses XXX, S. 59. Wien 1911. — Hans Rottenhammer; ebenda XXXIII, S. 293. Wien 1916.

Peraté, A.: Versailles; in „Berühmte Kunststätten“, Bd. 34. Leipzig 1906.

Perotti, Maria: Federigo Zuccari; in L'Arte XIV, S. 381 u. 427. Rom 1911.

Perrault, Ch.: Le siècle de Louis le Grand (Gedicht). Paris 1687. — Parallèle des anciens et modernes. Paris 1688 ff. — Hommes illustres. Paris 1697.

Perret, P., s. Eyriès.

Perrieux, Cl.: Le château de Versailles. I, II. Versailles 1881.

Pfeiffer, B.: Das Hauptwerk des Baumeisters Heinrich Schickardt; in R. Kw. XXVII, S. 46. Berlin 1904.

Philippi, A.: Die Kunst der Renaissance in Italien. Leipzig 1897, 2. Aufl. 1905. — Rubens und die Flamänder; Nr. 5 der Kunstgeschichtlichen Einzeldarstellungen. Leipzig 1905. — Der Begriff der Renaissance. Leipzig 1912.

Philipps, C.: Ant. Watteau. London 1896.

Picavet, G.: L'histoire de la peinture française de 1600 à 1690; in Revue de synthèse historique XIV, S. 230. Paris 1907.

Picon, J. O.: Vida y Obras de Don Diego Velázquez. Madrid 1899.

Pierron, S.: Les Mostaert. Brüssel 1912.

Pietrucci, N.: Biografia degli artisti Padovani. Padua 1858.

Piles, R. de: Abrégé de la vie des peintres. Paris 1699, 2. Aufl. 1715, neue Aufl. Amsterdam 1767.

Pilon, E.: Chardin. Paris (1909).

Pinchart, A.: Archives des arts, sciences et lettres. Documents inédits I—III. Gent 1860—61.

Pinder, W.: J. B. Chardin; in Seemanns „Museum“ XI. Berlin und Stuttgart 1907. — Deutscher Barock. Die großen Baumeister des 18. Jahrh. Düsseldorf und Leipzig 1912.

Piranesi, G.: Antichità Romane I—IV. Rom 1766—81. — Diverse maniere d'adornare i camini etc. desunte dell' architettura cyprica, etrusca, greca e romana etc. Rom 1769.

Pittoni, Laura: Dei Pittoni. Bergamo 1907.

Plan, P. P.: Jacques Callot, Maitre-Graveur. Paris 1911. — Jacques Callot. Brüssel 1914.

Planat, P.: Le style Louis XVI. Paris 1907.

Planiscig, L.: Alessandro Magnasco und die romantisch-genrehafte Richtung des Barocco; in M. Kw. VIII, S. 238. Leipzig 1911.

Plietzsch, E.: Die Frankenthaler Maler. Leipzig 1910. — Vermeer van Delft. Leipzig 1911. — Paulus Bor; in Jb. Pr. K. XXXVII, S. 105. Berlin 1916. — Nebenwerke der holl. Maler des 17. Jahrhunderts; in Z. b. K., N. F. XXVII, S. 113, 129. Leipzig 1916.

Plon, E.: Benvenuto Cellini. — Dazu Appendice. Paris 1884. — Leone Leoni et Pompeo Leoni. Paris 1887.

Pointel, de: Recherches sur les peintres provinçaux de l'ancienne France. Paris 1847—62.

Pollak, F.: Lorenzo Bernini. Stuttgart 1909.

Pollak, O.: Über die Barcaccia Pietro Berninis; in „La vita d'Arte“ II, S. 518. Rom 1909. — Antonio del Grandi; im Kunstgesch. Jb. III, S. 33. Wien 1909. — Studien zur Geschichte der Architektur Prags 1520—1600; in Jb. k. S. Wien XXIX, S. 85. Wien u. Leipzig 1910. — Alessandro Algardi (1602—1654) als Architekt; in Z. für Geschichte der Architektur IV, S. 44. Heidelberg 1910/11. — Die Decken des Palazzo Falconieri in Rom; im Kunstgesch. Jb. V, S. 3. Wien 1911. — Pietro da Cortona; in Thiemes Allg. Künstlerlexikon VII, S. 486. Leipzig 1912. — Italienische Künstlerbriefe aus der Barockzeit; in Jb. Pr. K. XXXIV, Beiheft. Berlin 1913. — S. auch Ricci, C.

Pollard, E. F.: Greuze and Boucher. London 1904.

Ponsonailhe, Ch. de: Sébastien Bourdon. Paris 1886.

Ponz, A.: Viage de España, I—XVIII. Madrid 1776 bis 1794.

Poole, Mrs. R. L.: Gilbert Jackson, Portrait Painter; in Burl. M. XX, S. 36. London 1911.

Popp, H.: Die Architektur der Barock- und Rokokozeit in Deutschland und der Schweiz. Stuttgart 1913.

Popp, J.: Martin Knoller. Innsbruck 1905. — Steinle-Mappe. München 1907.

Portalis, Baron R.: Honoré Fragonard: sa vie, son œuvre. Paris 1887.

Posse, H.: Die italienische Malerei des 17. Jahrhunderts im Berliner Galeriewerk: Die Kgl. Gemäldegalerie zu Berlin. (Schlußband) Berlin 1906. — Algardi; in Thieme-Beckers „Allgemeinem Lexikon der bildenden Künstler“, I. Leipzig 1907. — Michelangelo Merisi da Caravaggio; in Thiemes „Allg. Künstlerlexikon“ V, S. 570. Leipzig 1911.

Potiquet, A.: Jean-Baptiste Santerre. Paris 1876.

Poncet, J. B.: Hipp. Flandrin. Paris 1864.

Pozzo, A.: Perspectivae pictorum atque architectorum Partes IV. Rom 1693 u. 1700.

Propert, J. L.: A History of Miniature Art. London 1887.

Raczynski, Le Comte A.: Les arts en Portugal. Paris 1846.

Ranck, C.: Geschichte der Gartenkunst. Leipzig 1909.

Raschdorff, J. C.: Palastarchitektur von Toskana und von Venedig. Berlin 1883 und 1894.

Raschdorff, O.: Palastarchitektur von Oberitalien und Toscana; darin **Reinhardt, Rob.:** Genua; Berlin 1886. **Raschdorff, O.:** Toscana; Berlin 1888. Venedig; Berlin 1903. **Haupt, A.:** Verona, Vicenza, Mantua, Padua, Udine; Berlin 1908. Bologna, Ferrara, Modena, Piacenza, Cremona, Pavia, Brescia, Bergamo, Mailand, Turin; Berlin 1911.

Reade, Ch.: Salomon de Brosse; Sonderabdruck aus „Mémoires de la Société des antiquaires", XLI. Paris 1881.

Redgrave, R. und S.: A Century of painters of the English School, I—II. London 1866.

Redgrave, S.: A Dictionary of artists of the English School. Neue Ausgabe, London 1878.

Redslob, E.: Alt-Dänemark (16.—18. Jahrhundert). München 1914.

Rée, P. J.: Peter Candid. Sein Leben und seine Werke. Leipzig 1885.

Regnet, C. A.: N. Poussin, Lebrun, P. Mignard, Cl. Lorrain, Rigaud; in Dohmes „Kunst und Künstler" III, 2, Nr. 92—96. Leipzig 1878.

Reinhardt, s. Raschdorff, O.

Renard, E.: Das neue Schloß zu Benrath. Leipzig 1913. — Die Schlösser zu Würzburg und Bruchsal; in Bormanns u. Graul's „Baukunst". Berlin u. Stuttgart o. J.

Renouvier, J.: J. B. Greuze. Paris 1863.

Revilliod, A., s. Humbert.

Reymond, M.: L'Autel du Val-de-Grace et les ouvrages du Bernin en France; in G. B. A. LIII, S. 367. Paris 1911. — Autels Berninesques en France; ebenda LV, S. 207. Paris 1913.

Ricci, C.: Geschichte der Kunst in Norditalien. Deutsch von L. Pollak. Stuttgart 1911. — Baukunst und dekorative Skulptur der Barockzeit in Italien. Stuttgart 1913 (1912?).

Richardson, A. E.: Monumental classic architecture in Great Britain and Ireland during the 18th and 19th century. London (1914).

Richardson, J.: An Essay on the whole art of Criticism in Relation to Painting. London 1719. — An Account of Statues, Basreliefs, Drawings and Pictures in Italy. London 1722.

Ridolfi, C.: Le Maravigle dell' arte etc. Venedig 1648.

Riegel, H.: Beiträge zur niederländischen Kunstgeschichte, I—II. Berlin 1882.

Riegl, A.: Das holländische Gruppenporträt; Jb. k. S. Wien XXIII, S. 71. Wien 1902. — Ruysdael; in „Graphische Künste" XXV, S. 11. Wien 1902. — Die Entstehung der Barockkunst in Rom. Wien 1908. — Lorenzo Bernini, s. Baldinucci.

Riehl, B.: Die Kunst an der Brennerstraße. Leipzig 1895. — Von Dürer zu Rubens (aus Abhdlgn. d. k. bayr. Ak. d. W.). München 1900. — Internationale und nationale Züge in der Entwickelung der deutschen Kunst (aus Abhdlgn. d. k. bayr. Akad. d. W.). München 1906. — Bayerns Donautal; 1000 Jahre deutscher Kunst. Leipzig 1912.

Rijssewijk, s. Haverkorn.

Rivius (Ryff, G. H.): Der fürnembsten usw. als der neuen Perspektive das 1. Buch. Nürnberg 1547. — Vitruvius Teutsch. Nürnberg 1548.

Robert-Dumesnil: Le peintre-graveur français I—XI. Paris 1835—71.

Roch, M.: Les deux Jean Cousin; aus Mémoires de la Société Archéologique de Sens (XXIV). Sens 1909.

Roch, W.: Die Bautzener Werke Balthasar Permosers; in M. Kw. VII, S. 251. Leipzig 1914.

Roche, D.: Un peintre petit-russien à la fin du 18. siècle: Borovikovski; in G. B. A. 1906, II, S. 367, 485. Paris 1906. — Un portraitiste petit-russien au temps de Cathérine II: Levitski; ebenda 1907, I, S. 494: II, S. 318. Paris 1907. — Collection Ténichév. L'exposition d'art Russe ancien au musée des arts décoratifs; ebenda 1907, II, S. 250. Paris 1907.

Rocheblave, S.: Les Cochins. Paris 1893.

Roever, N. de: Meindert Hobbema; in Oud Holland I, S. 81. Amsterdam 1883. — Drei Amsterdamsche Schilders: Pieter Isaaksz, Abraham Vinck, Cornelis van de Voort; ebenda III, S. 171. Amsterdam 1885. — Pieter Aertsz, gezegd Lange Pier; ebenda VII, S. 1. Amsterdam 1889.

Rolfs, W.: Geschichte der Malerei Neapels. Leipzig 1910.

Romanos, M.: Velázquez fuera del Museo del Prado. Madrid 1899.

Rombouts, Ph., und Lerius, Th. van: De Liggeren en andere historische Archieven der Antwerpsche Sint Lucasgilde I—II. Haag 1872.

Rombahl, A. L., und Roosval, J.: Svensk Konsthistoria. Stockholm 1913.

Rondot, N.: Les peintres de Lyon. Paris 1880.

Rooses, M.: Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool. Gent 1879; deutsche Ausgabe von Fr. Reber, München 1880. — L'œuvre de P. P. Rubens, histoire et description. Antwerpen 1886—92. — La maison de Rubens. Antwerpen 1888. — Oude en nieuwe Kunst. Gent 1895. — Trois pages d'histoire Rubénienne (Extr. des Bull. de l'Acad. R.). Brüssel 1900. — P. P. Rubens' Leben und Werke. Stuttgart, Berlin u. Leipzig (1904). — Van Dyck en Italie (Extr. des Bull. de l'Acad. R.). Brüssel 1906. — J. Jordaens. Stuttgart 1908. — P. P. Rubens (Extrait de la Bibliographie Nationale). Brüssel 1908. — Van Dycks Leer- en Reisjaren; Sonderdruck aus „Onze Kunst" (o. O. u. J.).

Roosval, J.: Burchardt Precht och Skulpturen i Kyrkanstjänst från slutet af 1600-Talet; in Rombahl und Roosvals Svensk Konsthistoria, S. 301. Stockholm 1913. — S. auch Rombahl.

Rosenberg, A.: Rubensbriefe. Leipzig 1881. — Watteau. Bielefeld u. Leipzig 1896. — P. P. Rubens; in „Klassiker der Kunst". Stuttgart u. Leipzig 1905. — Adriaen und Isack van Ostade. Bielefeld u. Leipzig 1906. — Rembrandt; des Meisters Gemälde; in „Klassiker der Kunst". Stuttgart u. Leipzig 1906.

Roserot, A.: La statue équestre de Louis XV par Edm. Bouchardon; in G. B. A. 1897, I, S. 195, 377. Paris 1897.

Rosini, G.: Storia della pittura Italiana, I—VII. Pisa 1839—54.

Rouyer, L., und Darcel, A.; L'art architectural en France depuis François I jusqu'à Louis XIV. Paris 1859 bis 1866.

Rovinski, D.: L'œuvre gravé de Rembrandt (1000 phototypies). Petersburg 1890. — L'œuvre gravé des élèves de Rembrandt. Petersburg 1894.

Roy, M.: Les deux Jehan Cousin (aus den Mémoires de la Société archéologique de Sens, XXIV). Sens 1909.

Rubens, P. P.: Palazzi de Genova con le loro pianti ed alzati. Antwerpen 1622.

Rudelsheim, M.: Lucas d'Heere; in Oud Holland XXI, S. 85. Amsterdam 1903.

Ruelens, Ch.: Pierre Paul Rubens. Documents et lettres. Brüssel 1877.

Sack, E.: Giambattista und Domenico Tiepolo. Hamburg 1910.

Saintenoy, S.: Les architectes flamands dans le Nord de l'Allemagne au XVIe siècle; in Bull. Acad. R. Archéol. Belg. V. Brüssel 1907.

Salaman, M. C.: The old engravers of England 1540 to 1806. London 1906.

Salazar, L.: La patria e la famiglia dello Spagnoletto; in Napoli Nobilissima III, S. 97. Neapel 1894. — Salvator Rosa e i Fracanzani; ebenda XII, S. 119. Neapel 1903.

Sandrart, J. v.: Teutsche Academie der edlen Bau-, Bild- und Malereikünste. Nürnberg 1675—79.

Sanpere y Miguel, S.: El Greco; in „Hispania", Jahrg. 1902. Madrid 1902.

Sarl, F.: Aniello Falcone; in Thiemes Allg. Künstlerlexikon XI, S. 216. Leipzig 1915.

Scamozzi, V.: Idea dell' Architettura Universale. Venedig 1615.

Scanelli, F.: Il Microcosmo della pittura etc. Cesena 1657.

Scaramuccia, L.: Le finezze de' pennelli italiani ammirate etc. Pavia 1674.

Schaarschmidt, F.: Gabriel Ritter von Grupello. Düsseldorf 1896.

Schaefer (Schéfer), G.: Les portraits dans l'œuvre de Watteau; in G. B. A. 1896, I, S. 77. Paris 1896. — Siméon Chardin. Paris 1903.

Schaeffer, E.: Das Florentiner Bildnis. München 1904. — Van Dyck; in „Klassiker der Kunst". Stuttgart u. Leipzig 1909.

Schayes, A. G. B.: Histoire de l'architecture en Belgique, I—VI. Brüssel o. J.

Schéfer, G.: Siméon Chardin. Paris 1908.

Scheffler, K.: Der Geist der Gotik. Leipzig 1917.

Scheglmann, S.: Versuch einer Entwickelungsgeschichte der Deckenmalerei in Italien vom XV.—XIX. Jahrhundert. Straßburg 1910.

Scherer, Chr.: Studien zur Elfenbeinplastik der Barockzeit. Straßburg 1897. — Ein Kruzifix Permosers im Herzogl. Museum zu Braunschweig; in Z. b. K., N. F. X, S. 67. Leipzig 1900. — Leonhard Kern als Kleinplastiker; in Jb. Pr. K. XXXVII, S. 302. Berlin 1916. — Elfenbeinplastik seit der Renaissance; in Sponsels Monographien des Kunstgewerbes VIII. Leipzig o. J.

Schidlof, L.: Die Bildnisminiatur in Frankreich im 17., 18. und 19. Jahrhundert. Wien 1911.

Schlager, J. E.: Raphael Donner. Wien 1853.

Schlager, J. F.: Materialien zur österr. Kunstgeschichte; im Archiv für österreichische Geschichte II, S. 661. Wien 1850.

Schlie, F.: Der Herzog Christian Ludwig II. von Mecklenburg und der Maler Ch. W. E. Dietrich; in R. Kw. IX, S. 21. Berlin u. Stuttgart 1886. — Jakob Duck; ebenda XIII, S. 55. Berlin u. Stuttgart 1890. — Über Nikolaus Knüpfer. Zugleich ein Beitrag zur Elsheimer-Frage. Schwerin 1896. — Die Kunst- und Geschichtsdenkmäler des Großherzogtums Mecklenburg-Schwerin, II. Schwerin 1898.

Schmarsow, A.: Die Grottesken; in Jb. Pr. K. II, S. 132. Berlin 1881. — Zur Frage nach dem Malerischen. Leipzig 1896. — Barock und Rokoko. Leipzig 1897. — Federigo Barocci, der Begründer des Barockstils (Abhdlgn. d. Kgl. Sächs. Ak. d W. XXVI). Leipzig 1909. — Federigo Baroccis Zeichnungen (ebenda XXVI—XXVIII). Leipzig, I 1909, II 1910.

Schmerber, H.: Das deutsche Schloß und Bürgerhaus. Straßburg 1902. — Die Baumeister Christoph und Ignaz Kilian Dientzenhofer (Vortrag). Prag 1903. — Betrachtungen über die italienische Malerei im 17. Jahrhundert. Straßburg 1906. — Die Dientzenhofer. Die Artikel über alle 10 Dientzenhofer in Thiemes Allg. Künstlerlexikon IX, S. 237—243. Leipzig 1913.

Schmid, H. A.: Über objektive Kriterien der Kunstgeschichte (zu Hans Holbein d. Ä.); R. Kw. XIX, S. 269. Berlin und Stuttgart 1896.

Schmid, M.: Ein Aachener Patrizierhaus des 18. Jahrhunderts. Stuttgart 1900.

Schmidt, W.: Die niederländische Malerfamilie der Porcellis; in R. Kw. I, S. 68. Stuttgart 1876.

Schmidt-Degener, F.: Adriaen Brouwer. Brüssel 1908. — Het Geboortejaar van Carel Fabritius; in Oud Holland XXX, S. 189. Amsterdam 1910. — Portretten door Rembrandt; ebenda XXXII, S. 217. Amsterdam 1912. — Aert de Gelder und Rembrandt; in Z. b. K., N. F. XXVII, S. 328. Leipzig 1916.

Schnaase, K.: Niederländische Briefe. Stuttgart u. Tübingen 1834.

Schneider, F.: Kurmainzer Kunst; in Kunstwissenschaftliche Studien. Bd. I. 1913. Wiesbaden 1913.

Schnittger, D.: Jürgen Ovens; in R. Kw. X, S. 139. Berlin u. Stuttgart 1887.

Schönherr, D. Ritter v.: Alexander Colin und seine Werke; in den Mitteilungen zur Geschichte des Heidelberger Schlosses II, S. 51. Heidelberg 1889. — Geschichte des Grabmals Kaiser Maximilians I. in der Hofkirche zu Innsbruck; in Jb. k. S. Wien XI, S. 140. Wien 1890.

Schottmüller, Frieda: Die italienischen und spanischen Bildwerke der Renaissance und des Barock in Marmor, Ton, Holz und Stein. Berlin 1913.

Schoy, A.: Histoire de l'influence Italienne sur l'architecture dans les Pays Bas (Mémoire couronné). Brüssel 1873.

Schubart, M.: François de Théas, Comte de Thoranc, Goethes Königsleutnant. München 1896.

Schubert, O.: Geschichte des Barock in Spanien. Eßlingen 1908.

Schubring, P.: Rembrandt. Leipzig 1907.

Schuchhardt, C.: Die Hannoverschen Bildhauer der Renaissance. Hannover 1909.

Schultz, A.: Untersuchungen zur Geschichte der schlesischen Maler 1500—1800. Breslau 1882.

Schulze, H.: Die Werke Angelo Bronzinos. Straßburg 1911.

Schulze-Kolbitz, O.: Das Schloß zu Aschaffenburg. Straßburg 1905.

Schumann, P.: Barock und Rokoko. Leipzig 1885. — Nosseni und die Walther. Erweiterter Sonderabdruck aus der Sonntagsbeilage des Dresdener Anzeigers, 1907, Nr. 20. — Dresden; in „Berühmte Kunststätten", Bd. 46. Leipzig 1909.

Séailles, G.: Watteau. Paris 1902.

Seidel, P.: Die Berliner Kunst unter Friedrich Wilhelm I.: in Z. b. K. XXIII, S. 185. Leipzig 1888. — Friedrich der Große als Kronprinz in Rheinsberg und die bildenden Künste; in Jb. Pr. K. IX, S. 108. Berlin 1888. — Ludwig von Siegen, der Erfinder des Schabkunstverfahrens; ebenda X, S. 34. Berlin 1889. — Die Beziehungen des Großen Kurfürsten und Friedrichs I. zur niederländischen Kunst; ebenda XI, S. 119. Berlin 1890. — Georg Wenzeslaus von Knobelsdorff; im Hohenzollern-Jahrb. III, S. 126. Berlin 1899.

Seidlitz, W. v.: Rembrandts Radierungen (verbesserter und vermehrter Sonderabdruck aus der Z. b. K., N. F. III, 1892). Leipzig 1894. — Kritisches Verzeichnis der Radierungen Rembrandts. Leipzig 1895. — Nachträge zu Rembrandts Radierungen; in R. Kw. XXII, S. 208; XXX, S. 231. Berlin 1899, 1906. — Die französische Kunstakademie und der Klassizismus; in Z. b. K., N. F. XXV, S. 236. Leipzig 1914. — Die Sammlung der Rembrandt-Zeichnungen von Dr. C. Hofstede de Groot im Haag; ebenda LII, S. 246. Leipzig 1917.

Seitz, F., s. Koch.

Semper, G.: Der Stil. Frankfurt a. M. I 1860, II 1863. Neue Ausgabe München 1878.

Semrau, M.: Zu Nikolaus Goldmanns Leben und Schriften; in M. Kw. IX, S. 349. Leipzig 1916.

Sentenach y Cabañas, N.: La pintura en Sevilla. Sevilla 1885. — La pintura en Madrid etc. Madrid 1907. — Los escultores Españoles en el siglo XVII; in der Zeitschrift „Alhambra". Madrid 1908.

Serlio, S.: Dell' Architettura. Venedig 1540 und oft.

Serra, L.: La pittura napolitana del Rinascimento; in L'Arte VIII, S. 340. Rom 1905. — Le origini dell' architettura Barocca; ebenda XIV, S. 339. Rom 1911.

Sievers, J.: Pieter Aertsen. Leipzig 1908. — Joachim Beuckelaer; Jb. Pr. K. XXXII, S. 185. Berlin 1911.

Sighart, J.: Geschichte der Künste im Königreich Bayern. München 1862.

Simmel, G.: Rembrandt. Leipzig 1916.

Simonson, G. A.: Francesco Guardi. London 1904. — Francesco Guardi; in M. Kw. I, S. 620. Leipzig 1908.

Singer, H. W.: Geschichte des Kupferstichs. Magdeburg u. Leipzig (1895). — Claude Lorrain; in Spemanns „Museum" VI, 9, S. 33. München 1901. — Christoffel Le Blon; Beiblatt zu „Graphische Künste" XXIV. Wien 1901. — Der Kupferstich. Bielefeld u. Leipzig 1904. — Rembrandt. Des Meisters Radierungen; in „Klassiker der Kunst". Stuttgart u. Leipzig 1906.

Six, J.: Nicolas Eliasz Pickenoy; in Oud Holland IV, S. 81. Amsterdam 1886. — Cornelis van der Voort; ebenda V, S. 1. Amsterdam 1887. — Jets over Rembrandt. Amsterdam 1893. — Twee Amsterdamsche Schutterstukken te St. Petersburg; in Oud Holland XIII, S. 91. Amsterdam 1895. — De Schilderijen in den Handboogsdoelen te Amsterdam; ebenda XV, S. 129. Amsterdam 1897. — Cornelis van der Voort; ebenda XXIX, S. 129. Amsterdam 1911.

Sjöberg, Nils: Vasatidens Målarkonst; in Rombahl und Roosvals Svensk Konsthistoria, S. 260. Stockholm 1913.

Smith, J.: A Catalogue raisonné of the works of the most eminent dutch, flemish and french painters etc.; I—X und Supplementband. London 1829—42.

Smouse, F. J.: Pierre Le Gros II; in G. B. A. 1913 II, S. 203. Paris 1913. — La sculpture à Gènes aux XVIII[e] siècle; ebenda 56 II, S. 11. Paris 1914.

Sobotka, G.: Pietro Bernini (Diss.). Wien 1909. — Giuseppe Cesari; in Thiemes Allg. Künstlerlexikon VI, S. 309. Leipzig 1912. — Bastiano Torrigiani und die Berliner Papstbüsten; in Jb. Pr. K. XXXIII, S. 252. Berlin 1912. — Duquesnoy, François, Jerôme d. Ä. und J.; in Thiemes Allg. Künstlerlexikon X, S. 188 ff. Leipzig 1914. — Faydherbe, Antoine, Henri, Luc Jean und Luc; ebenda XI, S. 315 u. 316. Leipzig 1915.

Sokolowski, M.: Die italienischen Künstler der Renaissance in Krakau; in R. Kw. VIII, S. 411. Berlin u. Stuttgart 1895. — Malerei und Plastik; in „Die österreichische Monarchie in Wort und Bild". Wien 1896—1900.

Soprani, R.: Le vite de' Pittori, Scultori et Architetti Genovesi. Genua 1674.

Souslow (Suslow), W. W.: Monuments de l'ancienne architecture russe, I—VII. Petersburg 1895—1901.

Spence, J.: A particular account of the Emperor of China's garden near Peking. London 1743.

Spengler, O.: Der Untergang des Abendlandes. 1. Bd., 2. Aufl. München 1919.

Sponsel, J. L.: Gillis van Coninxloo und seine Schule; in Jb. Pr. K. X, S. 57. Berlin 1889. — Die Frauenkirche zu Dresden. Dresden 1892. — Die Abteikirche zu Amorbach. Dresden 1896. — Sandrarts Teutsche Academie. Dresden 1896. — Johann Melchior Dinglinger. Stuttgart 1904. — Der Zwinger, die Hoffeste und die Schloßbaupläne zu Dresden. Dresden 1909.

Springer, A.: Bilder aus der neueren Kunst. Bonn 1867.

Staley, E.: Watteau and his school. London 1902.

Starke, E.: Die Coninxloos; in Oud Holland XVI, S. 129. Amsterdam 1898.

Stein, H.: Jean Goujon et la maison de Diane de Poitiers. Paris 1890.

Steinbart, K.: Greco und die spanische Mystik; in R. Kw. XXXVI, S. 121. Berlin 1913.

Steinmann, E., und **Witte, H.**: Georg David Matthieu, ein deutscher Maler des Rokoko. Leipzig 1911.

Stetten, P. v.: Kunst-, Gewerbe- und Handwerksgeschichte von Augsburg. Augsburg 1779 u. 1788.

Stevenson, R. A. M.: The Art of Velazquez. London 1895.

Stirling, W.: Annals of the artists of Spain, I—III. London 1848. — Velazquez and his works. London 1855; französische Ausg. mit Anh. von W. Burger. Paris 1865.

Stolberg, A.: Tobias Stimmer und seine Werke. Straßburg 1901.

Stopes, C. Charlotte: Gleanings from the records of the reigns of James I and Charles I; in Burl. M. XXII, S. 276. London 1913.

Strack, R.: Zentral- und Kuppelkirchen Italiens. Berlin 1882.

Stratton, A.: The domestic architecture of England. London 1902.

Streiter, R.: Die Schlösser zu Schleißheim und Nymphenburg; in Bormanns und Grauls „Baukunst", 2. Serie, Heft 7. Berlin 1901.

Strzygowski, J.: Das Werden des Barock bei Raphael und Correggio. Straßburg 1898.

Stübel, M.: Der jüngere Canaletto und seine Radierungen; in M. Kw. IV, S. 471. Leipzig 1911. — Der Landschaftsmaler Johann Alexander Thiele. Leipzig und Berlin (Sächs. Kommission f. Geschichte) 1914.

Sturm, L. Chr.: De Stylometria oder von dem Gebrauch der Baustüle nach den 5 Säulen. 1661. — Nik. Goldmanns Vollständige Anweisung zu der Civilbaukunst. Braunschweig 1696.

Suida, W.: Genua. Leipzig 1906.

Supino, J. B.: L'Arte di Benvenuto Cellini. Florenz 1901.

Suslow, s. Souslow.

Teich, O.: Gabriel Grupello; in Z. b. K., N. F. XXV, S. 243. Leipzig 1914.

Thausing, M.: Livre d'Esquisses de Jacques Callot. Wien 1880.

Thieme, U., und **Becker, F.**: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler. Leipzig, I 1907, usw. XIII 1920.

Thiersch, A.: Über die Verhältnisse in der Baukunst der Renaissance; in Durms Handbuch der Architektur. IV. Teil, 1. Halbband, S. 38. 2. Aufl. Darmstadt 1893.

Thode, H.: Tintoretto. Kunstkritische Studien; in R. Kw. XXIII, S. 427; XXIV, S. 7, 426. Berlin u. Stuttgart 1900, 1901. — Tintoretto. Bielefeld u. Leipzig 1901.

(Thurah, L. v.:) Den Danske Vitruvius (auch deutscher u. französischer Titel u. Text), I—II. Kopenhagen 1749.

Tietze, H.: Annibale Carraccis Galerie im Palazzo Farnese und seine römische Werkstätte; in Jb. k. S. Wien XXVI, Heft 2, S. 48. Wien u. Leipzig 1906. — Wiener Gotik des 18. Jahrhunderts; im Kunstgesch. Jb. der Zentralkommission III, S. 162. Wien 1909. — Die Zeichnungen Fischers von Erlach; ebenda V, S. 105. Wien 1911. — Programme und Entwürfe zu den großen österreichischen Barockfresken; in Jb. der Kunstsammlungen des Allerh. Kaiserhauses XXX, S. 1. Wien 1911. — Die Methode der Kunstgeschichte. Leipzig 1913. — Neue Literatur über den deutschen Barock; in R. Kw., S. 197. Berlin 1914. — Wolfg. W. Praemers Architekturbuch und der Wiener Palastbau; in Jb. K. S. Wien XXXII, S. 343. Wien 1915. — Wien; in „Berühmte Kunststätten", Bd. 67. Leipzig 1918.

Tietze-Conrat, E.: Raphael Donners Verhältnis zur italienischen Kunst; im Kunstgeschichtl. Jahrb. I, S. 68. Wien 1907. — Raphael Donner; in Thiemes „Allg. Künstlerlexikon" IX, S. 448. Leipzig 1913. — Permoser-Studien; im Kunstgeschichtl. Jahrb. VIII, S. 1. Wien 1914.

Tikkanen, J. J.: Die Beinstellungen in der Kunstgeschichte. Helsingfors 1912. — Studien über den Ausdruck in der Kunst I. Helsingfors 1913.

Tilanus, J. W. R., s. Humbert.

Tormo y Monzó, E.: Desarollo de la Pintura Española del Siglo XVI. Madrid 1902.

Tourneux, M.: Eug. Delacroix. Paris 1886—1902. — Le Palais de Versailles et ses historiens; in G. B. A. 1901, II, S. 468. Paris 1901. — Boucher peintre de la vie intime; ebenda 1897, II, S. 300. Paris 1897. — La Tour. Paris 1904.

Tschudi, H. v.: Bernini; in Meyers Allg. Künstlerlexikon III, S. 661. Leipzig 1885. — Die Ausstellung niederländischer Gemälde im Burlington fine Art Club; in R. Kw. XVI, S. 101. Berlin und Stuttgart 1893.

Tubino, D. F. M.: Murillo. Sevilla 1864.

Upplas, Friherre Carl R. af: 1600-Talets Skulptur; in Rombahl und Roosvals Svensk Konsthistoria, S. 272. Stockholm 1913.

Uhde, C.: Baudenkmäler in Spanien und Portugal. Berlin 1889—92.

Ulbrich, A.: Die Wallfahrtskirche zu Heiligenlinde. Straßburg 1901.

Unger, M.: Das Wesen der Malerei. Leipzig 1851. — Kritische Forschungen im Gebiete der Malerei. Leipzig 1865.

Unger, W.: Frans Hals. Radierungen nach seinen Werken; Text von C. Vosmaer. Leiden 1874.

Upmark, G.: Die Architektur der Renaissance in Schweden (1530—1760). Dresden (1897—1900). — Byggnadskonsten under den yngre Vasatiden; Byggnadskonsten under det Karolinska Tidehvarfvet; in Rombahl und Roosvals Svensk Konsthistoria, S. 226 u. 327. Stockholm 1913.

Utrillo, M.: Domenikos Theotokopoulos. Barcelona 1906. — José de Ribera. Barcelona 1907.

Uzanne, O.: Les deux Canaletto. Paris 1906.

Vachon, M.: Jacques Callot. Paris (1890). — La Renaissance française, l'architecture nationale, les grands maîtres maçons. Paris 1910.

Vaillat, L., s. Dayot.

Valabrègue, A.: Abr. Bosse. Paris 1891. — L'art français en Allemagne. Paris 1895. — Claude Gillot; in G. B. A: 1899, I, S. 385; II, S. 115. Paris 1899. — Les frères Le Nain. Paris 1904.

Valentiner, W. R.: Rembrandt und seine Umgebung. Straßburg 1905. — Rembrandts Darstellungen der Susanna; in Z. b. K., N. F. XIX, S. 32. Leipzig 1906. — Frühwerke des Anton van Dyck in Amerika; ebenda, N. F. XXI, S. 225. Leipzig 1910. — Gemälde des Rubens in Amerika; ebenda, N. F. XXIII, S. 181 u. 263. Leipzig 1912.

Van de Put, A.: The early Catalan School of Painting; Burl. M. X, S. 99. London 1906.

Varchi, B.: Due lezioni. Florenz 1549.

Vasari, G.: Le Vite de' più eccelenti Pittori, Scultori ed Architetti. Florenz 1550, 2. Aufl. 1568; Ausg. von G. Milanesi I—IX, Florenz 1878—85.

Vasconcellos, J.: Historia da arte em Portugal (6 Hefte in Archeologia Artistica). Porto 1881—85.

Vedriani, L.: Vite de' pittori etc. Modenesi. Modena 1662.

Venturi, A.: Le Gallerie Nazionali Italiane. Rom, seit 1894.

Venturi, L.: Studii su Michelangelo da Caravaggio; in L'Arte XIII, S. 191 u. 268. Rom 1910.

Verci, G. B.: Notizie intorno alle vite etc. dei pittori etc. di Bassano. Venedig 1775.

Verhaeren, E.: Influence séculaire de l'Art Flamand sur l'Art Français; in G. B. A. 1613, I, S. 323. Paris 1913.

Verhuell, A.: Cornelis Troost en zijn Werken. Arnheim 1873. — Jacobus Houbraken et son œuvre. Arnheim 1875.

Veth, G. M.: Dordrechtsche Schilders; in Oud Holland VI, S. 68, 129, 182; VII, S. 129, 298; VIII, S. 23, 125; X, S. 1; XII, S. 107; XVI, S. 121; XXI, S. 111. Amsterdam 1887—1903.

Veth, J.: Die angebliche Verstümmelung von Rembrandts Nachtwache; in Jb. Pr. K. XXIII, S. 137. Berlin 1902. — Rembrandts Leben und Kunst. Leipzig 1908. — Im Schatten alter Kunst. Berlin 1910. — Rembrandt en de Italiaansche Kunst; in Oud Holland XXXIII, S. 1. Amsterdam 1915.

Viardot, L.: Les musées d'Espagne, d'Angleterre et de Belgique. Paris 1843. — S. auch Blanc.

Vignola, G. (Barozzi): Regola delle cinque ordini d'architettura. Rom 1560.

Villaamil: España artística y monumental. I—III. Paris 1842.

Vingboons, P.: Gronden en afbeeldsels der voorn. Gebouwe etc. Amsterdam, I 1648, 1665; II 1671, 1688. — Als Œuvres d'architecture. Leiden 1715.

Vischer, R.: P. P. Rubens. Berlin 1904.

Visconti, E. Q.: Museum Pio-Clementinum I—VII. Rom 1784—1807.

Vitet, L.: L'Academie royale de Peinture et de Sculpture. Paris 1861.

Vitry, P.: Documents inédits sur Pierre Biard; in G. B. A. 1899, I, S. 33. Paris 1899.

Vloten, J. van: Nederlands Schilderkunst. Amsterdam 1874.

Vogel, J.: Moderne Baukunst. Hamburg 1708.

Vogtherr, H.: Ein frembds und wunderbares Kunstbüchlein. Straßburg 1537.

Volbehr, Th.: Ant. Watteau (Dissertation). München 1885.

Voll, K.: Vergleichende Gemäldestudien. München u. Leipzig, I 1906, II 1910.

Voorhelm-Schneevogt, C. G.: Catalogue des estampes gravées d'après P. P. Rubens. Haarlem 1873.

Vosmaer, C.: Rembrandt. Ses précurseurs, ses années d'apprentissage. Haag 1863. — Rembrandt. Sa vie et ses œuvres. Haag 1868. — Text zu Ungers Radierwerk nach Frans Hals (s. Unger).

Voß, H.: Charakterköpfe des Secento; in M. Kw. I, S. 266. Leipzig 1908. — A. Schlüters Reiterdenkmal des Großen Kurfürsten; in Jb. Pr. K. XXIX, S. 137. Berlin 1909. — Berninis Fontänen; ebenda XXXI, S. 127. Berlin 1910. — Kritische Bemerkungen zu Seicentisten in den römischen Galerien; in R. Kw. XXXIII, S. 212, XXXIV, S. 109. Berlin 1910—11. — Vermeer van Delft und die Utrechter Schule; in M. Kw. V, S. 79. Leipzig 1912. — Italienische Gemälde des 16. und 17. Jahrhunderts im Hofmuseum zu Wien; in Z. b. K. XXIII, S. 41 u. 62. Leipzig 1912. — Jacopo Zucchi; ebenda, N. F. XXIV, S. 151. Leipzig 1913. — Die Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz. I. II. Berlin 1920.

Vredeman de Vries, H.: Variarum protactionum Libellus. Antwerpen 1557. — Scenographiae sive Perspectivae u. s. w. a Hieronymo Cock aeditae (sic). Antwerpen 1560.

Waagen, G. F.: Treasures of Art in Great Britain, I—III. London 1854, suppl. vol. 1857. — Über in Spanien vorhandene Gemälde usw.; in v. Zahns Jahrbüchern I, S. 33, 89, 322; II, S. 1. Leipzig 1868, 1869. — Handbuch der Geschichte der deutschen und niederländischen Malerschulen. Stuttgart 1862. Englische Ausg. von J. A. Crowe, London 1874. — Kleine Schriften. Stuttgart 1875.

Wackernagel, M.: Die Baukunst des 17. und 18. Jahrhunderts in den germanischen Ländern; in Burgers „Handbuch der Kunstwissenschaft". Berlin-Neubabelsberg (1915).

Waetzoldt, W.: Die Kunst des Porträts. Leipzig 1908.

Wagner, M. L.: Spanische Kolonialarchitektur in Mexiko; in Z. b. K., N. F. XXVI, S. 249. Leipzig 1915.

Wahl, Th. v.: Archivalien zu L. Vanvitelli und G. B. Maini; in R. Kw. XXXIV, S. 11. Berlin 1911.

Waldmann, E.: Die Ausstellung holländischer Gemälde des 17. Jahrhunderts in New York; in Z. b. K. XXI, S. 73. Leipzig 1910.

Wallé, P.: Leben und Wirken Karl von Gontards. Berlin 1892. — Schlüters Wirken in Petersburg (Sonderdruck). Berlin 1901.

Walpole, H.: Anecdotes of Painting in England. Reprint of the Edition of 1788. London 1872.

Wastler, J.: Die Gemälde des Carl Andreas Ruthart in Graz; in R. Kw. XI, S. 66. Berlin u. Stuttgart 1888.

Watson, W. C.: Portuguese Architecture. London 1908.

Watteau, A.: Seine Gemälde und Zeichnungen in Reproduktionen von Frisch. Berlin 1886.

Wauters, A. J.: La peinture flamande. Paris 1883.

Weaver, L.: Some English architectural head work; in Burl. M. VII, S. 270, 428; VIII, S. 103, 246, 385; IX, S. 97, 304; X, S. 83, 301; XI, S. 77. London 1905—08.

Weber, L.: Bologna. Leipzig 1902.

Wedmore, Fr.: Studies on English Art. London 1871.

Weese, A.: Skulptur und Malerei in Frankreich vom 15. bis zum 17. Jahrhundert; in Burger u. Brinckmanns „Handbuch der Kunstwissenschaft". Berlin-Neubabelsberg (1917).

Weibel, W.: Jesuitismus und Barockskulptur in Rom. Straßburg 1909.

Weigmann, O. A.: Eine Bamberger Baumeisterfamilie usw. Zur Geschichte der Dientzenhofer. Straßburg 1902.

Weijerman, J. C.: De levensbeschrijvingen der nederlandsche Kunstschilders etc. I—III 's Gravenhage 1729, IV Dordrecht 1769.

Weißman, A. W.: Symon Rosboom; in Oud Holland XXV, S. 1. Amsterdam 1907. — Daniel Stalpaert; ebenda XXIX, S. 65. Amsterdam 1911.

Weizsäcker, H.: Nik. Knüpfer und Adam Elsheimer; in R. Kw. XXI, S. 186. Berlin u. Stuttgart 1897. — Elsheimers Lehr- und Wanderjahre in Deutschland; in Jb. Pr. K. XXXI, S. 170. Berlin 1910.

Westrheene, T. v.: Jan Steen. Haag 1856. — Paulus Potter. Sa vie et son œuvre. Haag 1867.

Wibiral, Fr.: L'icònographie d'Antoine van Dyck. Leipzig 1877.

Wickhoff, Fr.: Zeichnungen Rembrandts mit biblischen Vorwürfen. Innsbruck 1906.

Williamson, G. C.: Portrait Miniatures. London 1897.

Willich, H.: Giacomo Barozzi da Vignola. Straßburg 1906. — Die Baukunst der Renaissance in Italien bis zum Tode Michelangelos; in F. Burgers „Handbuch der Kunstwissenschaft". Berlin-Neubabelsberg (1914).

Willigen, A. van der: Les artistes de Haarlem. Haarlem u. Haag 1870.

Winckelmann, J. J.: Gedanken über die Nachahmungen der griechischen Werke usw. Dresden und Leipzig 1755. — Geschichte der Kunst des Altertums. Dresden 1764.

Willis, F.: Die niederländische Marinemalerei. Leipzig 1911.

Witte, H., s. Steinmann.

Woermann, K.: Über einige Werke Claude Lorrains; in Thodes „Kunstfreund" I, Sp. 273. Berlin 1885. — Kirchenlandschaften; in R. Kw. XIII, S. 337. Berlin u. Stuttgart 1890. — Jusepe de Ribera; in Z. b. K., N. F. I, S. 141, 177. Leipzig 1890. — Was uns die Kunstgeschichte lehrt. Dresden 1894. — Ismael und Raphael Mengs; in Z. b. K., N. F. V, S. 1, 82, 168 f. Leipzig 1894. Velazquez; in Spemanns „Museum" VII—VIII. Stuttgart u. Berlin 1902/03. — Die frühe Apostelfolge van Dycks; im Dresdner Jahrbuch (Beiträge zur bildenden Kunst) I, S. 25. Dresden 1905. — Von deutscher Kunst. Eßlingen 1907. — Von Apelles zu Böcklin. Gesammelte Aufsätze I, II. Eßlingen 1917. — Siehe auch Woltmann.

Wolf, G. J.: Kunst und Künstler in München. Straßburg 1908.

Wölfflin, H.: Renaissance und Barock. München 1888, 2. Aufl. 1907. — Das Problem des Stils in der bildenden Kunst; in den Sitzungsberichten der K. Preuß. Akademie der Wiss. XII, S. 574. Berlin 1912. — Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. München 1915, 2. Aufl. 1918.

Woltmann, A.: Aus vier Jahrhunderten niederländisch-deutscher Kunstgeschichte. Berlin 1878.

Woltmann, A., und Woermann, K.: Geschichte der Malerei. Leipzig, I 1879, II 1882, III 1888.

Worringer, W.: Formenprobleme der Gotik. 2. Aufl. München 1912.

Wright, T.: Some account of the life of Richard Wilson. London 1874.

Wurzbach, A. v.: Houbrakens „Große Schauburg"; übersetzt in den Quellenschriften XIV. Wien 1880. — Geschichte der holländischen Malerei. Leipzig u. Prag 1885. — Niederländisches Künstlerlexikon, I. Wien u. Leipzig 1906.

Wustmann, G.: Der Leipziger Baumeister Hieronymus Lotter. Leipzig 1875. — Beiträge zur Geschichte der Malerei in Leipzig. Leipzig 1879.

Wustmann, R.: Rembrandt und die Bühne; in Seemanns „Galerien Europas". Leipzig o. J. (1910).

Yriarte, Ch.: Paul Veronese. Paris 1888.

Ysendijck, J. J. van: Documents classés de l'Art dans lès Pays Bas du 10. au 18. siècle. Brüssel 1880—89.

Zabel, E.: Moskau; in „Berühmte Kunststätten", Bd. 12. Leipzig 1902. — St. Petersburg; ebenda, Bd. 32. Leipzig 1905.

Zahn, A. v.: Barock, Rokoko und Zopf; in Z. b. K. VIII, S. 679. Leipzig 1873.

(Zanetti, Conte A. M.:) Della Pittura Veneziana. Venedig 1771.

Zarco del Valle, M. R.: Documentos inéditos para la Historia de las Bellas Artes en España. Madrid 1870.

Zetzsche, C.: Zopf und Empire in Mittel- und Norddeutschland. Leipzig 1909.

Zimmermann, E.: Die Erfindung und Frühzeit des Meißner Porzellans. Berlin 1908.

Zimmermann, H. E.: Watteau. Stuttgart 1912.

Zimmermann, M. G.: Hanns Mielich (Diss.). München 1885. — Die bildende Kunst am Hofe Herzog Albrechts V. von Bayern. Straßburg 1895. — S. auch Weber, A.

Zimmeter, K.: Michelangelo und Franz Sebald Unterberger. Innsbruck 1902.

Zoff, O.: Die Briefe des P. P. Rubens; übersetzt und eingeleitet. Wien 1918.

Zottmann, L.: Zur Kunst der Bassani. Straßburg 1908.

Register.